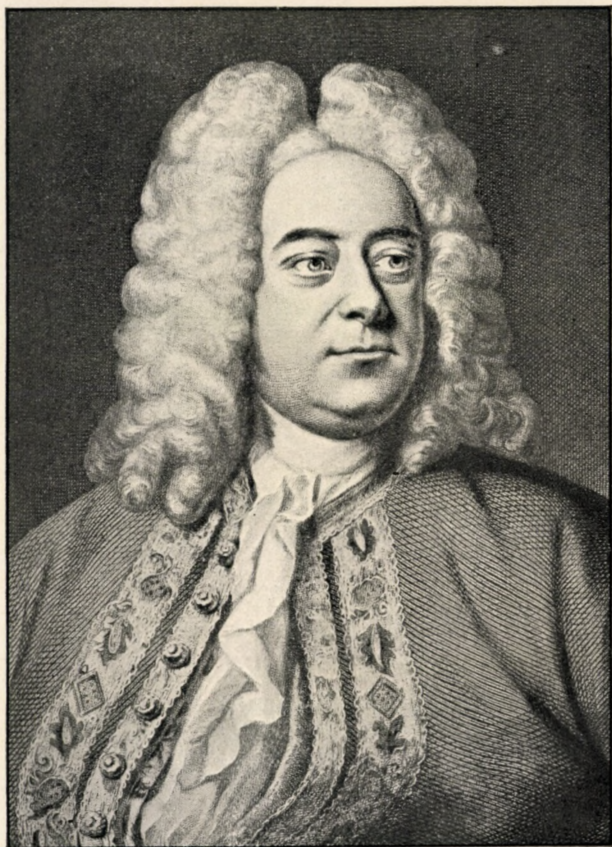
ROMAIN ROLLAND

HÄNDEL

DRUŽSTEVNÍ PRÁCE V PRAZE





ROMAIN ROLLAND

HÄNDEL

PŘELOŽIL STANISLAV HANUŠ

PRAHA 1927

VYDAVATELSTVO DRUŽSTEVNÍ PRÁCE

Aby se podal přehled obrovitého díla Händlova, na to nestačí několikaleté badání a nějakých dvě stě stránek. Bylo by zapotřebí celého života, aby se o tom životě řádně promluvilo; i život pracovitého a nadšeného Chrysandra, který mu byl zasvěcen, sotva na to dostačil. Dělali jsme, co jsme mohli; buďtež nám prominuty naše nedostatky! Tato knížka nechce nic víc, než být velmi stručným náčrtkem Händlova života a jeho estetiky. V jiné knize, kterou chystám, probádám zevrubněji Händlovu povahu, jeho dílo i dobu.

V dubnu 1910. *R. R.*

ŽIVOT

Rodina Händlů je původu slezského.[1]) Děd, Valentin Händel, byl kotlářským mistrem ve Vratislavi. Otec, Jiří Händel, byl bradýřem-ranhojičem v službách armády saské, potom švédské, pak císařské a konečně v osobních službách u vévody Augusta Saského. Byl dosti bohat a koupil roku 1665 v Halle pěkný dům, který stojí podnes. Oženil se dvakrát: roku 1643 s vdovou po jednom bradýři, o deset let starší než on: měl s ní šest dětí; — roku 1683 s dcerou jednoho pastora, o třicet let mladší než on: měl s ní čtyři děti, z nichž druhé bylo Jiří Bedřich.

Oba manželé pocházeli z takového dobrého měšťanského rodu XVII. věku, jaké poskytovaly výbornou půdu pro genia a pro život náboženský. Händel, ranhojič, byl muž obrovské postavy, vážný, přísný, rázný, přesný v konání povinností, nadto i dobročinný a úslužný. Jeho podobizna ukazuje veliký oholený obličej; nezdá se, že by se často smál: držení hlavy je hrdé, oči mrzuté; dlouhý nos, umíněná ústa; na ramena splývají bílé kadeře dlouhých vlasů; černá čepička, krajkový

---

[1]) Händlovský rodokmen sestavil Karl Eduard Förstemann: Georg Friedrich Händels Stammbaum, 1844, Breitkopf.

Jméno Händel bylo v rozličných tvarech (Hendel, Hendeler, Händeler, Hendtler) v Halle velice běžné. Původně znamenalo: obchodník. — G. F. Händel je psal po italsku Hendel, po anglicku a po francouzsku Handel, po německu Händel.

límec, šaty z černého atlasu: vypadá jako člen parlamentu. — Matka byla osoba neméně řádná. Pocházejíc po matce i po otci z rodiny pastorské a jsouc proniknuta duchem bible, měla klidnou statečnost, kterou projevila, když v zemi řádil mor. Její sestru a staršího bratra sklátila morová rána do hrobu. I otec se rozstonal; neposlechla, když chtěli, aby se od něho odloučila, a klidně s ním zůstala. Měla před svatbou. — Poněvadž slavný syn po nich nemohl zdědit krásu, když sami nebyli sliční, což jich nikterak netrápilo, oba manželé mu dali své tělesné i duševní zdraví, svůj vzrůst, svůj jasný a praktický rozum, svou pracovní píli, svou železnou, pokojnou vůli.

*

Georg Friedrich Händel se narodil v Halle v pondělí 23. února 1685.[2]) Jeho otci bylo třiašedesát let, matce čtyřiatřicet.[3])

Město Halle se octlo ve zvláštním politickém postavení. Náleželo kurfiřtovi saskému; potom je mírové smlouvy vestfálské přidělily kurfiřtovi braniborskému, ale právo požitku z něho ponechaly do konce života vévodovi Augustovi Saskému. Po smrti Augustově roku 1680 připadlo Halle

---

[2]) O měsíc později, 21. března 1685, se narodil v Eisenachu Jan Šebestián Bach.

[3]) Ze čtyř dětí z druhého manželství zemřelo první při porodu. Jiří Bedřich měl dvě sestry, jednu o dvě léta, jednu o pět let mladší.

Braniborsku nadobro; a Velký kurfiřt si tam roku 1681 přišel dát vykonat přísahu věrnosti. Händel se tedy narodil jako příslušník pruský. Ale jeho otec byl v službách vévody saského a zůstal ve styku s Augustovým synem Janem Adolfem, který po pruském záboru přenesl dvůr do sousedního města Weissenfelsu. Tak se stalo, že Händel v dětství vyrůstal mezi dvěma duševními ohnisky: Saskem a Pruskem. Sasko bylo umělečtější a nadto i bližší. Do Weissenfelsu se s vévodou vystěhovala většina umělců: tam se narodil a zemřel[4]) geniální Heinrich Schütz; tam se Händlovi dostalo první opory a tam došla uznání jeho dětská vloha.

Časné hudební schopnosti malého Georga Friedricha setkaly se u jeho otce s naprostou nepřízní.[5]) Počestný ranhojič cítil k uměleckému povolání cosi horšího než nedůvěru — přímo jakýsi odpor. Ten pocit byl společný skoro všem řádným lidem v Německu. Hudebnický stav přišel o dobré jméno onou pramálo příkladnou podívanou, kterou poskytovali někteří umělci v nevázaných letech po třicetileté válce.[6]) Německé měšťanstvo XVII. věku

---

[4]) Roku 1672.

[5]) Kdekdo vypráví o malém Händlovi anekdotické pověsti, jak se v noci vykrádal z postele, aby si tajně na půdě zahrál na malý klavichord.

[6]) Viz předmluvu Tobiáše Michaela, kantora na Thomasschule v Lipsku, k druhé části jeho Musikalische Seelenlust (1637); a v životopise Rosen-

mělo ostatně o hudbě představu skoro právě takovou, jaká byla běžná u našeho francouzského měšťanstva věku XIX.: vidělo v ní pouhé umění pro zábavu, ne vážné povolání. Mnozí tehdejší mistři, Schütz, Rosenmüller, Kuhnau, než se věnovali hudbě, pěstovali bohosloví nebo práva, nebo i po nějaký čas provozovali oboje zaměstnání najednou. Otec Händlův chtěl také, aby jeho syn byl mužem zákona. Ale jedna cesta do Weissenfelsu zlomila jeho odpor. Vévoda slyšel malého sedmiletého Händla hrát na varhany; dal si zavolat otce a doporučil mu, aby chlapcově náklonnosti nebránil. Otec, který by byl takové rady shledal tuze špatnými, kdyby mu je byl dal kdokoli jiný, shledal je bezpochyby tuze dobrými, když mu je dal vládnoucí kníže; a nevzdávaje se myšlenky, že jeho syn bude studovat práva — (neboť byl právě tak neústupný jako patrně i jeho syn) —, svolil, že ho dá učit hudbě. Po návratu do Halle ho zavedl k nejlepšímu učiteli v městě, k varhaníku Friedrichu Wilhelmovi Zachowu.[7])

*

müllerově popis pohoršlivé události, pro kterou musil roku 1655 tento veliký hudebník uprchnout do ciziny. (August Horneffer: Johann Rosenmüller, 1898.)

[7]) Tak se to jméno správně píše; obyčejně bývá psáno: Zachau. — F. W. Zachow se narodil roku 1663 v Lipsku jako syn jednoho Berlíňana a zemřel předčasně roku 1712.

Zachow byl člověk širokého ducha a znamenitý hudebník, jehož velikost došla ocenění teprv před několika lety.[8]) Na Händla měl základní vliv. Händel sám se tím naprosto netajil.[9])

Učitel působil na žáka dvojím způsobem: vyučovací metodou a svou uměleckou osobností.

»Byl to muž v svém umění velmi silný,« praví Mattheson;[10]) »a vyznamenával se nadáním stejně jako laskavostí... Händel se mu zalíbil do té míry, že se mu zdálo, jako by mu nikdy nemohl projevit dost lásky a dobroty. Snažil se nejprve o to, aby ho seznámil se základy harmonie. Pak obrátil jeho myšlenky k umění invenčnímu; naučil ho dávat hudebním představám formu co nejdokonalejší; vytříbil mu vkus. Měl značnou sbírku italské a německé hudby. Ukázal Händlovi rozličný způsob, jakým různí národové píší a kom-

---

[8]) Od té doby, co Max Seiffert vydal jeho díla v Denkmäler deutscher Tonkunst, sv. XXI. a XXII., 1905, Breitkopf.

[9]) Mattheson to také určitě tvrdil. Ale dějepisci našich dnů, Chrysander, Volbach, Kretzschmar, Sedley Taylor, takových zpráv vůbec nedbali, vidouce v nich buď Händlovu šlechetnost nebo Matthesonovu zlomyslnost. K správnému úsudku (Zachowa posuzovali velmi přísně) jim chybělo poznání Zachowových skladeb. Od té doby, co vyšly v Denkmäler, musí každý nezaujatý duch v Zachowovi uznat skutečné počátky Händlova slohu, ba mohli bychom říci i Händlova genia.

[10]) Lebensbeschreibung Händels (1761).

ponují, a zároveň ho upozornil na přednosti i vady každého skladatele. Aby jeho výchova byla zároveň theoretická i praktická, často mu dával úlohy (v tom nebo v onom slohu)...«

Tato výchova, duševní šíře skutečně evropské, neuzavírala se tedy v jedinou hudební školu, nýbrž se své výše je obzírala všecky a usilovala o to, aby si žák osvojil bohatství jich všech. Komu by ušlo, že tak si počínal Händel ustavičně, a to že byla podstata jeho genia, utvořeného ze sta rozličných geniů, které pojal v sebe! Jeden jeho rukopis z roku 1698, od něhož se neodloučil po celý život, obsahoval podle Chrysandrovy zprávy a r i e, s b o r y, c a p r i c c i a f u g y od Zachowa, Albertiho (Heinricha Alberta), Frobergra, Kriegra, Kerlla, Ebnera, Strungka, které si opsal, když se učil u Zachowa. Nikdy nezapomínal těch starých mistrů, na něž najdeme přesnou vzpomínku na jeho nejslavnějších místech.[11]) U Zachowa si také bezpochyby přehrál první sbírky klavírních skladeb od Kuhnaua, které tehdy vycházely.[12]) Ko-

---

[11]) Kerllovy motivy postřehneme v jednom z jeho varhanních koncertů a v jednom C o n c e r t o g r o s s o. Jedna Kerllova C a n z o n e, právě tak jako jedno Strungkovo C a p r i c c i o, byly dokonce úplně přejaty do dvou sborů I z r a e l e v E g y p t ě. (Max Seiffert: H ä n d e l s V e r h ä l t n i s z u T o n w e r k e n ä l t e r e r d e u t s c h e r M e i s t e r. — Jahrbuch Peters, 1907.)

[12]) Dva svazky K l a v i e r ü b u n g u od Kuhnaua

nečně se i zdá, že Zachow znal dílo Agostina Steffaniho,[13]) jenž Händlovi později osvědčoval otcovské přátelství; a s účastí sledoval hamburský hudebně-dramatický ruch.[14]) Zásluhou svého mistra měl tedy mladý Händel živý přehled hudebních prostředků starého i nového Německa; a za jeho vedení si osvojil tajemství velké kontrapunktické architektury, jak ji vypěstovala minulá doba, i krásného melodického a výrazného slohu vlašsko-německých škol hannoverské a hamburské.

Ale osobní vliv Zachowovy duše a jeho umění na Händla nebyl méně silný než účinek jeho vyučovací metody. Příbuznost, kterou jeví jeho díla[15]) s díly Händlovými, je překvapující: příbuznost povahová i slohová. Nejde jen o reminiscence melodické, motivické nebo thematické.[16]) U obou

---

vyšly roku 1689 a 1692; Frische Klavierfrüchte roku 1696 a Biblische Historien roku 1700. — Viz vydání Kuhnauových klavírních skladeb, pořízené Karlem Päslerem v Denkmäler deutscher Tonkunst, 1901.

[13]) Viz Chrysandra. — O díle Steffaniho a o jeho stycích s Händlem promluvím o něco dále.

[14]) Viz poznámku 36.

[15]) Soubor jeho vydaných skladeb obsahuje 12 kantát pro orchestr, soli a sbory, — jednu mši a capella, — jedno komorní trio pro flétnu, fagot a continuo, — 8 preludií, fug, fantasií, capriccí pro clavecin nebo pro varhany — a 44 chorálů s variacemi.

[16]) Srovnej tenorovou arii: O du werter Freudengeist (str. 71) a průvod i ritornello, které

je totožná sama podstata jejich umění. Umění světla a radosti. Nemá nic společného s nábožným, soustředěným rozjímáním J. S. Bacha, který se noří do hlubin svého myšlení, rád je sleduje do všech nejtajnějších záhybů a v tichu a v samotě rozpráví se svým Bohem. Hudba Zachowova je hudbou rozlehlých prostorů, vířivých fresek, jak je vídáme v kopulích vlašských dómů XVI. a XVII. věku, ale má v sobě více víry. Tato hudba, jež pobádá k činu, žádá si ocelových rytmů, o něž by se pružně opírala a z kterých by čerpala vzmach. Jsou v ní triumfální motivy, slavnostně široké exposice,[17]) vítězné pochody, jež jdou nezadržitelně vpřed, všecko cestou drtíce, a kterým dávají přízvuk a pobídku veselé a tančivé kresby.[18]) Jsou

---

hrají violini unisoni ve 4. kantátě: Ruhe, Friede, Freud und Wonne, s arií Polyfemovou v pastorale Acis a Galatea od Händla. — Srov. motiv basové arie z 8. kantáty (str. 189) s velmi známou instrumentální skladbou, které je užito jako sinfonie k druhému dějství Heraklea. — Srov. arii tenoru s lesním rohem: Kommt, jauchzet (str. 181) v 8. kantátě: Lobe den Herrn, meine Seele s jednou sopránovou arií v Mesiáši. — V kantátě Ruhe, Friede (str. 83) najdeme také předzvěst proslulého sboru (sesutí jerišských hradeb) z Josuy.

[17]) Tamtéž, str. 159 a 260.

[18]) Tamtéž, str. 97, basová arie se čtyřmi clarini a tamburi; — str. 269 a další: veliký sbor a

v ní motivy pastorální, milostná a čistá snění,[19]) tance a zpěvy, doprovázené flétnami a vydechující helénskou vůni,[20]) úsměvná virtuosita, radost, opojená sama sebou, proplétající se linie, arabesky jednotlivých prozpěvovaných hlásek, hlasových trylků, laškujících s arpeggi a s vlnkami houslí.[21]) Spojte dvojí ten rys, hrdinský a pastorální, válečné pochody a plesné tance. Máte händlovské obrazy: lid izraelský i ženy, jež tančí před vítězným vojskem. U Zachowa najdete náčrt monumentálních Händlových staveb, jeho Hallelujah, — těch horstev, jež bouřlivě křičí jásavou radostí, — těch jeho obrovitých Amen, kterými jsou jeho oratoria korunována jako nějaký svatopetrský dóm.[22])

Přidejte k tomu zřejmou Zachowovu zálibu v hudbě instrumentální,[23]) jejímž vlivem neoby-

---

tříčtvrtní válečný pochod, v kterém už slyšíme zaznívat tóny z Judy Makkabejského.

[19]) Tamtéž, str. 122.

[20]) Tamtéž, str. 113, 183.

[21]) Tamtéž, str. 110, 141, 254, 263.

[22]) Tamtéž, 8. kantáta: Lobe den Herrn, meine Seele, str. 166, německé Hallelujah s přívalem jásavých slabik, — hlavně na str. 192 veliký závěrečný sbor.

[23]) Viz jeho rozkošné trio pro flétnu, fagot a clavecin (str. 313). Je to čtyřvěté dílko (1. Affettuoso; 2. Vivace; 3. Adagio; 4. Allegro), v němž se znamenitě pojí jasný italský půvab a německé Gemüt. V orchestru kantát užívá leckdy jenom nástrojů

čejně rád snoubí s o l i hlasů se sólovými nástroji a velmi často i hlas pojímá jako nástroj, který koncertuje a hraje s nástroji ostatními, splétaje se s nimi v ozdobných, souladně uvitých girlandách.

Celkem je to spíše umění širokých výlevů než vnitrné důvěrnosti; umění ozářené sluncem. Ne-

---

smyčcových s varhanami nebo s clavecinem. Ale celkem je Zachowova paleta dosti bohatá a obsahuje kromě viol, v i o l e t t a cell i harfy, hoboje, flétny, lesní rohy, fagoty a b a s s o n e t t i, ba i 4 c l a r i n i (trubky jasného tónu) a t a m b u r i. (Kantáta: V o m H i m m e l k a m d e r E n g e l S c h a r.) Zachow rád kombinuje v sólových ariích zvuk těchto nástrojů se zvukem hlasu. Tak třebas některou tenorovou arii doprovází cello s o l o, jinou dva lesní rohy; jedna arie basová je s koncertantním fagotem, jiná se 4 c l a r i n i a t a m b u r i ; jedna sopránová arie s fagotem a 2 b a s s o n e t t i ; — a to nemluvím o četných velmi pečlivě vypracovaných ariích s hobojemi nebo s flétnami.

Zásluhou Zachowovou se Händel velmi záhy náležitě seznámil s orchestrem. Naučil se u něho hrát na všecky nástroje a hlavně na hoboj, pro kterou napsal tolik rozkošných skladeb. Již jako desetiletý hoch skládal tria pro dvě hoboje a bas. Jeden anglický lord objevil na svých cestách po Německu malý soubor šesti trií (S a m m l u n g d r e i s t i m m i g e r S o n a t e n f ü r z w e i O b o e n u n d B a s s, s e c h s S t ü c k), pocházejících z té doby. (XXVIII. sv. velkého händlovského vydání.)

chybí mu vzrušené pohnutí.[24]) Ale především je uklidňující, posilující, šťastné. Hudba optimistická, právě tak jako hudba Händlova.

Je to ovšem Händel v malém měřítku, mnohem kratšího dechu, menšího invenčního bohatství a hlavně menší schopnosti rozvíjet svoje myšlenky. To není všecko, spustit ty obrovité pohyby kráčejících a tančících armád; je nutné, mít dosti silná bedra, aby se s budovou dospělo až do konce a aby se nepolevilo. Zachow cestou poklesl, nemá životní síly Händlovy. Zato je naivnější, má více něžné prostoty, cosi cudného a rdícího se, jakýsi evangelický půvab.[25])

Právě takového mistra bylo Händlovi třeba, mistra, jakého se nejednomu velikému člověku poštěstilo najít — (byl to Giovanni Santi v případě Raffaelově, Neefe v případě Beethovenově): hodného, prostého, jasného, trochu nevýrazného, stejnoměrné a mírné světlo, v jehož záři se mladík pokojně zabývá svými sny, odevzdávaje se s důvěrou vůdci skoro bratrskému, který se nesnaží ovládat, nýbrž mnohem spíše svým plamínkem

---

[24]) Viz krásnou basovou arii z kantáty: Lobe den Herrn, str. 164.

[25]) Některé velmi prosté věty, jako na př. v kantátě k Navštívení Panny Marie Meine Seel erhebt den Herrn sopránový recitativ: »Denn er hat seine elende Magd angesehen« (str. 112), mají vybranou vůni panenské pokory, s kterou bychom se u Händla již neshledali.

sílit větší oheň, svůj hudební potůček vlévat do veletoku geniova.

*

Mezitím, co se ještě učil u Zachowa, malý Händel se odebral vykonat návštěvu v Berlíně. Když se byl už poklonit bývalému pánovi, kurfiřtovi saskému, opatrnost kázala, aby šel s poklonou i k novému pánu, ke kurfiřtovi braniborskému.

Zdá se, že tu cestu podnikl asi roku 1696; chlapci bylo jedenáct let; otec, jsa nemocen, ho nedoprovázel.

Berlínský dvůr žil svou krátkou chvíli uměleckého lesku mezi válkami Velkého kurfiřta a krále-kaprála. Hudba tam přicházela velmi ke cti zásluhou kněžny kurfiřtky Žofie Charlotty, dcery proslulé Žofie Hannoverské. Získala nejlepší vlašské instrumentalisty, zpěváky a skladatele.[26]) Založila berlínskou operu[27]) a sama řídila dvorní koncerty. Ten ruch ovšem neměl hlubokých kořenů; udržoval se jen tím, že mu kněžna dávala popud; a ona vynikala spíš vtipem než vážností:

---

[26]) Houslistu Torelliho, Antonia Pistocchiho, který byl jedním z mistrů vlašského zpěvu, dominikána Attilia Ariostiho, Giovanniho Bononciniho. Steffani pro kněžnu napsal slavná dua a Corelli jí věnoval svou poslední houslovou sonátu op. 5.

[27]) Byla zahájena 1. června 1700 představením pastýřského baletu od Ariostiho. Generální zkoušky se zúčastnil Leibniz.

umění pěstovala jen jako náruživě oblíbenou zábavu. Hned po její smrti berlínské hudební slavnosti zanikly. Ale již to bylo mnoho, dát na chvíli zazářit takovému ohnisku krásného italského umění. A tak se mladý Händel po prvé octl ve styku s jižní hudbou.[28])

Chlapec koncertoval na clavecinu před knížecím posluchačstvem a udělal se takového úspěchu, že ho chtěl kurfiřt braniborský přijmout do svých služeb; nabídl Händlovu otci, že hocha pošle do Italie, aby doplnil svoje vzdělání. Ale starý odmítl. Byl hrdé mysli: nechtěl, jak praví Mainwaring, aby si příliš záhy syna připoutal nějaký kníže. Také cítil, že umírá, a toužil po tom, aby se s hochem ještě shledal.

Mladý Händel se vrátil. Příliš pozdě. Cestou se dověděl, že otec zemřel 11. února 1697. — Hlavní překážka, která mu bránila zcela se věnovat hudebním zálibám, zmizela; ale měl tak hlubokou úctu k otcově vůli, že si ještě po léta umiňoval

[28]) Jinak vše, co se vyprávělo o jeho setkání s Ariostim a s Bononcinim, je vybájeno. Ebert dokázal, že Ariosti přišel do Berlína až r. 1697, a že Bononcini, který přibyl do Německa teprve v listopadu 1697, se nedostal do Berlína podle všeho dříve než r. 1702. Aby se tam s ním Händel setkal, byl by se tam musil vrátit r. 1703 cestou do Hamburka. Ale to mu bylo osmnáct let; a pověst o zázračném dítěti, vítězi nade dvěma italskými mistry, se rozplývá. (A. Ebert: Attilio Ariosti in Berlin, 1905, Lipsko.)

studovat práva, poněvadž si to otec přál. Když beze spěchu dokončil gymnasium, dal se 10. února 1702 zapsat na právnickou fakultu hallské university — pět let po smrti otcově.

Universitní život v Halle se vyznačoval nesnesitelnou hrubostí mravů. Ale žilo se tam i silným životem myšlenkovým a náboženským. Bohoslovecká fakulta byla ohniskem pietismu.[29]) Někteří studenti se oddávali náboženským cvičením, která vedla až k extasi. — Händel, nezávislý jako vždy, zůstal stranou jak hrubých zábav, tak i mystických rozjímání. Byl nábožný, ale beze vší sentimentality. Ostatně umělec si mohl těžko rozumět s pietisty, jejichž nábožnost se k umění příliš často chovala utlačovatelsky. Sám J. S. Bach, srdcem pietista, se musil veřejně ohradit proti pietistům, kteří při některých příležitostech projevovali k jeho hudbě nepřátelství.[30]) Tím spíše Händel, jemuž chyběl jakýkoli sklon k mysticismu.

Náboženství nebylo jeho věcí; a jeho věcí jistě nebyla ani práva. A přece měl učitelem nejzna-

---

[29]) Rozumná politika kurfiřtů braniborských přivábila na jejich universitu v Halle nejnezávislejší muže Německa, kteří byli jinde pronásledováni. Tak přišli do Halle pietisté, vypuzení z Lipska. Odtamtud šířili svoje učení po celém Německu, Švýcarsku i po Nizozemí. (Volbach: Život Händlův a Lévy-Brühl: Německo po Leibnizovi, 1890.)

[30]) Viz krásné studie Pirrovy o J. S. Bachovi.

menitějšího profesora v Německu, Christiana Thomasia, odpůrce čarodějnických procesů,[31]) reformátora právnického učení, v němž opět zavedl studium německého práva obyčejového, muže, který ustavičně sváděl boje s hrubými nebo s hloupými universitními zlořády, s kastovnictvím, s pedantismem, s nevědomostí, s pokrytectvím a s právní i s náboženskou krutostí. Nedovedlo-li ani takové vyučování Händla upoutat, profesor za to jistě nemohl: nikde po celém tehdejším Německu nebylo přednášek živějších, ničeho, co by mohlo být pro ducha mladého muže plodnějším polem působnosti. Buďme jisti, že na příklad Beethoven by k nim nebyl zůstal nevšímavý. Ale Händel byl pravý čistý hudebník, byl hudba sama; jeho mysl od ní nemohlo odvést nic na světě.

Hned téhož roku, kdy poslouchal přednášky na právnické fakultě, dostal v Halle varhanické místo: — a to, ačkoliv luterán, v kostele církve »reformované«, v němž i varhaník měl výslovně náležet k vyznání reformovanému. Nezapomínejme, že mu bylo teprv sedmnáct let.[32]) Už jenom

---

[31]) Je známo, že čarodějnické procesy byly jednou z vražedných vášní té doby. Množství žen, které se staly obětí čarodějnických hranic, se odhaduje za jediné století na více než sto tisíc. Bedřich II. říkával: »Mohou-li německé ženy v klidu zestárnout a umřít, za to mají děkovat jen Thomasiovi.«

[32]) Jednoroční smlouvu s Domkirche uzavřel 13. března 1702, měsíc po zápise na právnickou fakultu.

tato věc ukazuje, jaké hudební vážnosti se těšil v rodném městě ten mladičký právník.[33]) Nejenže zastával úřad varhanický, nýbrž i profesorský na gymnasiu reformované církve; dvě hodiny týdně tam vyučoval vokální hudbě; nejnadanější žáky si brával domů a sestavoval z nich pěvecké a instrumentální sbory, které pak v neděli provozovaly hudbu v tom nebo v onom kostele. Musil opatřovat hudební repertoár — chorály, žalmy, motetta, kantáty — každou neděli jiný. Výtečná škola, aby se naučil psát rychle a dobře. Händel si tam vypěstil svou tvůrčí plodnost.[34]) Napsal v té době na sta kantát, ale žádnou z nich neuchoval;[35]) je však jisto, že mu z nich utkvěla v paměti nejedna myšlenka, které užil ve skladbách pozdějších: neboť nikdy nenechal nic zajít

---

[33]) Když se roku 1701 ubíral přes Halle Telemann, seznámil se tam, jak vypravuje, s Händlem, který »tam už byl významným mužem, — osobou vynikajícího postavení«. (»Dem damahls schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel.«) — Zvláštní přívlastek, když se jím označí šestnáctiletý hoch! Chrysander právem klade důraz na předčasnou Händlovu zralost. »Nikdo se mu v tom nevyrovnal, ani J. S. Bach, který se vyvíjel pomaleji.«

[34]) Již několik let komponoval — jak sám prohlásil — »jako čert«.

[35]) Přičítala se mu dvě oratoria (velmi pochybná), jedna kantáta: Ach, Herr mich armen Sünder a jedno Laudate Pueri pro sólový soprán, které by pocházely z doby před odchodem do Hamburka.

bez užitku; ustavičně, po celý život, brával znovu do práce svoje staré nápady: nesmíme si to vykládat pracovním spěchem, nýbrž jednotou myšlení a touhou po dokonalosti.

Händel již neprodloužil na další rok ani smluvního poměru u Domkirche, ani studia na universitě. Za zkušebního varhanického roku si uvědomil svou hudební sílu. Nedala se už zadržet. Musil jí najít prostředí živější. Odešel z Halle na jaře roku 1703 a veden vlastním pudem i zálibami svého učitele Zachowa,[36]) odebral se do Hamburka, sídla německé opery.

*

Hamburk byl cosi jako německé Benátky. Svobodné město, v bezpečí před válkami, útočiště umělců a velikých bohatství, obchodní skladiště severní Evropy, světoobčanské město, v němž se

---

[36]) Alfred Heuss poukázal první na to, jak silně hudební drama lákalo Zachowa, který je uvedl i do kostela. Na př. čtvrtá z jeho kantát, Ruhe, Friede, Freud und Wonne, velmi špatně posouzená Chrysandrem, není nic jiného než úryvek z fantastické opery, s Davidem, souženým pekelnými duchy. Deklamace je výrazná a sbory působí velmi dramaticky. Tak se Händlova divadelní dráha připravovala již v Halle; a do Hamburka ho možná poslal sám Zachow. (A. Heuss: Fr. Wilh. Zachow als dramatischer Kantaten-Komponist, zpráva společnosti I[nternationale] M[usik]-G[esellschaft], květen 1909.)

mluvilo všemi jazyky a hlavně francouzsky, — mělo ustavičné styky s Anglií a s Italií, zejména s Benátkami, s nimiž soupeřilo. Přes Hamburk si anglické myšlenky razily cestu do Německa. Tam vyšly první německé noviny.[37]) Již v době Händlově se duševní život Německa soustřeďoval v Lipsku a v Hamburce. Nikde jinde v Německu se hudba netěšila takové vážnosti;[38]) umělce tam kladli na roveň bohatým měšťanům. Schützův žák Christoph Bernhard tam založil slavný hudebnický spolek Collegium Musicum; a tam i vzniklo v letech 1677—1678 první německé zpěvoherní divadlo, — nikoliv zpěvohra knížecí, přístupná jen tomu, koho si kníže pozve, nýbrž opera veřejná, lidová, pro každého, kdo zaplatí vstupné. Italský příklad byl asi pobídkou k založení takového divadla po způsobu benátském.

Ale duch obojího divadla se velmi různil. Kdežto Benátky si libovaly ve fantastických hudebních hrách, čerpajících bizarním způsobem své náměty

---

[37]) Částečně vlivem publikací anglických, a to zejména Addisonova Spectatora (1711). Již roku 1713 začal v Hamburce vycházet Rozumný člověk. »Vlasteneckou společností« byl založen hamburský časopis Vlastenec (1724—1727). Zamýšlelo se tisknout 400 výtisků. Jen Horní Sasko jich předplatilo 5000.

[38]) Kolem roku 1728 působilo tam v oboru světské hudby 50 mistrů a 150 učitelů. Zato o hudbu církevní tam bylo postaráno mnohem skoupěji než ve většině velikých měst severního Německa.

z bájesloví nebo ze starověkých dějin, Hamburk setrval, přes svůj hrubý vkus a přes své volné mravy, na starém náboženském základě. Hamburská opera byla roku 1678 zahájena Stvořením světa od Schützova žáka Joh. Theileho; a v letech 1678 až 1692 se v ní hrálo množství náboženských dramat, z nichž nějaká část se vyznačovala alegoričností, jiná si nacházela námět v bibli; v některých těch látkách vidíme již předzvěst Händlových oratorií.[39]) A třebas ty hudební kusy za mnoho nestály, ony směřovaly k divadlu, které by bylo Německu vlastní. Zdá se, že to měl na mysli jeden z básníků, pastor Elmenhorst, který toužil náboženskou operu povznést k významu klasického uměleckého útvaru.[40]) Obecné smýšlení se však bohužel octlo v úpadku; jeho náboženská vzpruha velmi povolila, vyjma u menšiny, jejíž víra nabyla rázu útočného, jak se to stává, když se cítí méně silna. V hamburském obecenstvu se utvořily dvě strany: jedna, početnější, kterou náboženství nudilo a která se chtěla v divadle bavit; druhá, nábožná, která operu zavrhovala pod záminkou, že to je dílo satanášovo, »opera diabolica«.[41]) Obě strany sváděly zuřivé boje. Nábožen-

[39]) Narození Páně, Michael a David, Ester.

[40]) Dramatologia antiqua-hodierna, 1688.

[41]) Theatromachia aneb die Werke der Finsternis od Antona Reisra, 1682.

ská opera musila být v třenicích obou táborů neodvratně zničena. A také byla. Poslední představení se konalo r. 1692. Když přišel Händel, vládla již ovšem opera diabolica se všemi svými výstřednostmi a se svým nevázaným životem.

Jinde[42]) jsem již vylíčil toto období hamburského divadla, jehož zlatý věk trval právě od roku 1692 do 1703. V Hamburce se sešlo mnoho podmínek, aby se dalo vytvořit dobré zpěvoherní divadlo: peníze i mecenášové ochotní je utrácet, výtečná družina instrumentalistů, třebas i nepříliš početná, dosti pokročilé umění inscenační, přepych ve výpravě, vyhlášení básníci libret, znamenití skladatelé, a to — což je nejvzácnější — básníci a skladatelé, kteří si navzájem rozuměli, »die sich wohl verstanden«, jak praví Mattheson. Jeden z básníků se jmenoval Bressand z Wolfenbüttlu; své popudy bral z divadla francouzského. Druhý slul Christian Postel; Chrysander ho se zalíbením nazývá německým Metastasiem. Nejslabší byl zpěv. Dlouhou dobu neměla hamburská opera žádných zpěváků z povolání; jednotlivé úlohy si vždycky rozebrali studenti a řemeslníci, ševci, krejčí, ovocnářky, dívky malého talentu a ještě menší ctnosti; řemeslníci obyčejně zpívali ze slušnosti ženské úlohy sami. Ať muži, ať ženy, všichni byli hudebně naprosto nevzdě-

---

[42]) Dějiny zpěvohry před Lullym a Scarlattim, 1895, str. 217—222.

lani. Na štěstí však hamburskou operu asi r. 1693 úplně přetvořil znamenitý Kapellmeister Sigismund Cousser, jehož reformy se opíraly po stránce orchestrální o vzor francouzský, po stránce zpěvní o vzor italský. Francii mu ztělesňoval, jako všem hudebníkům za jejími hranicemi, Lully, u něhož se šest let v Paříži učil. Italii mu zastupoval Agostino Steffani, původem z Benátska, pozoruhodný umělec, usedlý v Hannovru, kde dal v letech 1689 až 1696 provozovat deset oper.

Ten dvojí vzor, italský a francouzský, jakož i příklad Cousserův, spolupůsobily k vytvoření nejlepšího hudebníka hamburské opery, Reinharda Keisra, muže, který nemaje řádného karakteru a snad ani dostatečných vědomostí, měl jistě genia.[43])

Keisrovi nebylo ještě ani třicet let, když přišel Händel; ale octl se již na vrchole slávy. Od r. 1695 Kapellmeister hamburské opery, potom divadelní ředitel od konce roku 1702, člověk velmi nadaný, ale povrchního vzdělání a k tomu těkavý, rozkošnický, bezstarostný — stál v čele německé

---

[43]) Reinhard Keiser se narodil roku 1674 v Teuchern u Weissenfelsu a zemřel roku 1739 v Kodani.

Viz Hugo Leichtentritt: R. K. in seinen Opern, 1901, Berlín; — Wilhelm Kleefeld: Das Orchester der ersten deutschen Oper, 1898, Berlín; — F. A. Voigt: R. K. (1890, ve Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft). — Octavia a Croesus od Keisra byly vydány znovu.

zpěvohry jako svrchovaný, nesporný vládce a jeví se typickým umělcem oné doby, překypující hmotným životem a náruživě požitkářské.

V prvních operách byl u něho prokázán vliv Lullyho[44]) a Steffaniho.[45]) Ale jeho osobnost se dá snadno rozeznat i pod těmi vypůjčenými prvky. Měl nadmíru jemný smysl pro instrumentální barvu. Jsa po té stránce velmi odlišný od přívrženců Lullyho — kteří se chovali poněkud pohrdavě k výrazové možnosti orchestru a nikdy se nerozpakovali jej obětovat nadvládě hlasu[46]) — soudil, tak jako jeho ctitel a vykladač Mattheson, že city lze vyjádřit i samotným orchestrem.[47])

---

[44]) V třídílných předehrách s francouzským označením: Vitement, Lentement (Rychle, Zvolna). Vyskytuje se také v instrumentálních preludiích a snad i v tancích.

[45]) Hlavně v duetech rázu poněkud kontrapunktického.

[46]) »Je snad hrdinou orchestr?« táže se theoretik lullysmu Lecerf de la Viéville. — »Nikoliv on, nýbrž zpěvák... Ať mne tedy dojme sám zpěvák a ať to nenechává místo sebe na starosti orchestru, který je tu jen trpěn a jenom náhodou. Si vis me flere...« (Srovnání hudby italské s hudbou francouzskou, 1705.) [»Si vis me flere...« = »Chceš-li mě rozplakat...«, Horatius, »Ars poetica«, v. 102. Pozn. překl.]

[47]) »Velmi dobře můžeme znázornit pouhými nástroji,« píše Mattheson, »duševní vznešenost, lásku, žárlivost atd. a vylíčit všecky sklony lidského srdce

Kromě toho dosáhl mistrovství v recitativu. Právem bylo řečeno, že německý recitativ vytvořil on. Přikládal mu nesmírnou důležitost, prohlašuje, »že výraz v recitativu stojí inteligentního skladatele mnohdy právě tolik námahy, jako vymyšlení arie«.[48]) Snažil se v něm správně vystihnout přízvuk, větné rozdělení, živý dech, ale nic při tom neobětovat z hudební krásy. Jeho recitativ arioso, přechod mezi deklamátorským recitativem Francouzů a italským recitativo secco, jest jedním ze vzorů, z nichž v recitativu vycházel J. S. Bach;[49]) a Mattheson viděl i po J. S. Bachovi a po Händlovi stále ještě v Keisrovi mistra tohoto

---

pouhými akordy a jejich spoji, beze slov, — aby posluchač vnímal a chápal postup, smysl, myšlenku hudební řeči tak, jako by to byla skutečná řeč mluvená.« (Die neueste Untersuchung der Singspiele, 1744.)

[48]) Předmluva ke Componimenti Musicali z roku 1706. — Mattheson dokonce říkal, že »stačí méně umění a dovednosti ke skladbě deseti arií, jak se obyčejně skládají, než je zapotřebí k tomu, aby se dobře zkomponoval jediný recitativ se zřetelem k vyjadřovaným citům a k linii hudební věty, jak to dělá Keiser«.

[49]) Srovnejte recitativy z prvních velkých kantát od J. S. Bacha: Aus der Tiefe, Gottes Zeit, které pocházejí z let 1709 až 1712—14, na př. s recitativy z Keisrovy Octavie (1705), zejména v II. dějství: Hinweg, du dornenschwangre Krone! Křivka melodické linie, modulace, harmonie, roz-

oboru. — Ale Keiser především vynikal svým darem melodické invence. V tom byl jedním z nejpřednějších německých umělců, Mozartem první poloviny XVIII. věku. Inspiraci měl bohatou a vřelou. Jak říkal Mattheson, »jeho pravá povaha se jeví v něžnosti, v lásce... Od začátku až do konce své dráhy uměl vyjadřovat milostné city tak vybraně a tak přirozeně, že ho nikdo v takovém líčení nepředčil«. Jeho sloh melodický, mnohem pokročilejší než melodický sloh Händlův, nejen v oné době, nýbrž v kterémkoli okamžiku jeho života, je volný, zcela oproštěný od slohu kontrapunktického, a přes Händla souvisí s Hassem, který jím byl odchován, se symfoniky mannheimskými, i s Mozartem.

Händel, byť i větší a dokonalejší, nikdy neměl toho vybraného a přirozeného půvabu, té svěží vůně prosté polní květiny, kterou vydechují melodie Keisrovy.[50]) Keiser si liboval v lidové písni a ve venkovských výjevech.[51]) Ale uměl se povznést i k vrcholům klasické tragedie; a některé

---

vržení fráze, kadence, všecko připomíná sloh J. S. Bacha ještě mnohem více než sloh Händlův.

[50]) Viz v Croesovi (1711) flétnovou arii Elmiřinu, jež připomíná podobnou arii v Gluckově Echu a Narcissovi.

[51]) V tomto oboru jest jeden výjev z Croesa učiněné malé arcidílo — rázu takřka beethovenského — v pastýřském slohu z konce XVIII. století.

z jeho arií, které s okázalou nádherou tlumočí žal, vypadají jako od Händla.[52])

Händel si tedy mohl z Keisra vzít mnoho poučení a příkladů a opravdu z něho později plnou měrou čerpal.[53]) Ale Keiser mu dával i příklady trapné. Nejhorší se týkal zapření národní řeči. Pokud stáli v čele hamburské opery Postel a Schott, drželi italštinu opodál.[54]) Ale jakmile byl ředitelem jmenován Keiser, všecko se změnilo. V svém Claudiovi z roku 1703 se po prvé barbarsky pokusil promíchávat texty vlašské texty německými. Bylo to od něho pouhé fanfaronství virtuosa, který chtěl dokázat, jak naznačuje v předmluvě, že je schopen Italy porazit na jejich vlastní půdě. Ale neptal se, není-li to na škodu německé opery. Händel se rozhodl v prvních svých operách míchat po jeho vzoru arie na slova italská s ariemi na slova německá;[55]) pak se rozhodl psát

---

[52]) Na př. zpěv uvězněného Croesa, při němž vzpomínáme na některé arie z Mesiáše.

[53]) Uvedu jen jedinou ukázku: Octaviinu arii se dvěma zobákovými flétnami, Wallet nicht zu laut, jedno z nejpoetičtějších Keisrových míst, jež Händel několikrát přejal do svých skladeb, ještě i do pastorale Acis a Galatea z roku 1720.

[54]) Postel sice užíval v úvodech svých libretti sedmi řečí, ale v dílech básnických takovou směs odsuzoval. »Neboť,« podle jeho slov, »to, co zdobí učence, poesii znetvořuje.«

[55]) Některé německé opery míchaly dohromady

už jenom opery italské; a od té chvíle jeho hudební divadlo nemělo kořenů, nemělo vlastního národa. A z trestu za tento omyl Německo zapomnělo na operu Keisrovu a dokonce i na operu Händlovu, přes geniálnost toho i onoho.

*

Händel přišel do Hamburka v létě roku 1703. V té době si ho představujeme tak, jak vypadá na podobizně od Thornhilla, chované ve Fitzwilliam Museum v Cambridgi: dlouhý, klidný obličej, který trochu připomíná koňskou hlavu: široké a vážné oči, veliký a rovný nos, mohutné čelo, energická ústa s naduřelými rty, tváře a brada již tučnějí; veliká přímost; hlava je bez paruky, s baretem, jaký nosíval Wagner. »Oplýval silou a dobrou vůlí.«[56])

První osoba, s kterou se Händel seznámil, když přišel do Hamburka, byl Johann Mattheson.

Matthesonovi tenkrát bylo dvaadvacet let — o čtyři léta víc než Händlovi.[57]) Pocházel z bohaté

Hochdeutsch, Plattdeutsch, francouzštinu a vlaštinu.

[56]) Mattheson.

[57]) Narodil se v Hamburce roku 1681 a zemřel tam roku 1764. — Viz L. Meinardus: J. Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst, 1870, a Heinrich Schmidt: J. Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, 1897, Lipsko.

hamburské rodiny a měl rozsáhlé vzdělání. Mluvil anglicky, italsky a francouzsky, vystudoval práva, důkladně se vyučil hudbě, uměl hrát skoro na všecky nástroje, skládal opery, k nimž sám psal text i hudbu a v nichž i sám hrál na jevišti. Ale hlavně se z něho stal mistrovský theoretik a nejzdatnější kritik německé hudby.

Byl nesmírně ješitný a často vášnivě nespravedlivý, ale duch silný, velmi zdravý a velmi poctivý, jakýsi hudební Boileau nebo Lessing, půl století před Hamburgische Dramaturgie. Jednak bojoval ve jménu přirozenosti se scholastickou šablonou a s abstraktní vědou; vyznával zásadu: »Hudba je to, co dobře zní« (»Musik muss schön klingen«);[58]) přispěl k tomu, že

[58]) Ve spise Der Vollkommene Kapellmeister (1739) prudce útočil na »Pythagorovce« (jejichž vůdcem byl Lor. Christoph Mizler z Lipska), kteří chtěli hudbu podrobit matematice a rozumové spekulaci. S »Aristoxenovci« (harmoniky) si přál hudbu vyprostit »z železného svěráku, z kostlivčích rukou mrtvé vědy a scholastiky«. Hlásal, že je třeba se řídit sluchem. »Raději nech to svoje překážející umění doma, než aby jakkoli trpěl sluch. O čem tě přirozený smysl a zkušenost poučuje, že to je dobré, to dělej, hraj, zpívej, — že to je špatné, toho se vystříhej, to potlačuj.« (Das forschende Orchester.) Proti scholastice kladl plodnou a živoucí nauku o harmonii (Harmonische Wissenschaft); žádal, aby se jí vyučovalo na universitách, a nabídl se, že

se upustilo od zastaralých nauk (od solmisace, od církevních tonin) a že byla jasně vyložena nynější naše soustava.[59]) A jednak se horlivě zastával německého umění a německého ducha. Lessingovský na něm byl vlastenecký zápal, přísná nezávislost, vášnivá přímost, ale s větší brutální prudkostí. Všecky jeho knihy volají: »Fuori Barbari!«[60]) Jeden z jeho spisů má název Hudební vlastenec (Der musikalische Patriot, 1728). Roku 1722 založil první německý hudební časopis Critica Musica[61]) a po celý život

---

odkáže potřebný peníz, aby se zřídilo lektorství hudby na gymnasiu jeho rodného města.

[59]) Hlavně ve spisech: Das neueröffnete Orchester (1713), Das beschützte Orchester (1717), Das forschende Orchester (1721). — O nejobsažnějším z jeho theoretických spisů: Der Vollkommene Kapellmeister (1739) mohlo se právem říci, že by se na něm ještě dnes dala vybudovat hudební estetika, a že z tohoto díla vychází značná část naší hudební vědy.

[60]) Německé umělce odrazoval od cesty do Italie, odkud se vracelo »tolik hus, vyšňořených pavím peřím, totiž s velikými skrývanými nedostatky a s nesnesitelnou domýšlivostí«. Vytýkal Němcům, že nepodporují vydatněji umělce svého národa, kteří podléhají a hynou. (Vollk. Kapellm. a Critica Musica.) [»Fuori Barbari« = »Ven s barbary«, heslo papeže Julia II. Barbary byli míněni Francouzi, kteří měli být vypuzeni z Italie. Pozn. překl.]

[61]) Čtyřiadvacet měsíčních sešitů, které vycházely

sváděl tuhé boje za zdravý rozum, za dobrou inteligentní hudbu, za hudbu, »která mluví k srdci a prostřednictvím sluchu dojímá a posiluje duši rozumného člověka krásou myšlenek a melodií«.[62]) Hudbu chápal nábožensky.[63]) Všestranné vzdělání, znalost uměleckých nauk minulé doby, důvěrné sblížení s významnými skladbami vlašskými i francouzskými, styky s nejpřednějšími z německých mistrů, s Keisrem, s Händlem a s J. S. Bachem, bohatá praktická zkušenost, pronikavý

---

s přestávkami od května roku 1722 do roku 1725 (Hamburk). Najdeme tam hudební polemiky, dopisy hudebníků a rozhovory s nimi, rozbory knih a skladeb, spoustu zpráv o poslední opeře, o posledním koncertě, o životě některého hudebníka, o novém klavíru, o nějaké zpěvačce atd. Najdeme tam hlavně pořádné hudební kritiky, snad nejstarší ze všech, které kdy byly napsány. Pečlivý rozbor Händlových Pašijí podle svatého Jana byl slavný ještě tenkrát, když Händlovy Pašije samy již upadly v zapomenutí. »Možná, že to je,« jak řekl Marpurg roku 1760, »první dobrá kritika, kterou kdo napsal o sborové hudbě od toho času, co sborová hudba existuje.«

[62]) Critica Musica.

[63]) »Když si představuji Tondichtra,« říkal Mattheson, »mám na mysli něco většího než je veliký moralista nebo veliký myslitel... Kdysi bývali hudebníci básníky a proroky.« — A jinde: »Hudba má tu příznačnou vlastnost, že mezi všemi naukami je právě ona školou počestnosti,« »eine Zuchtlehre«. (Vollk. Kapellm.)

smysl kritický, vřelé vlastenectví, zdravá a lahodná řeč — to vše ho předurčovalo, aby Německo v něm našlo svého velikého hudebního vychovatele; a tak se i stalo. Uprostřed rozptýlených německých umělců, uprostřed jejich vrtkavé tvorby, která podléhala kolísavému vkusu malých měst a malých dvorů, nemajíc opory v politické centralisaci, Mattheson samojediný byl skoro půl století tribunou německé hudby, mozkem, v němž se soustřeďovaly její myšlenky ze všech končin země a z něhož se pak po celé zemi zas šířily. Tak se zachovaly myšlenky Keisrovy, který beze stopy klesl v nepaměť, nebýt Matthesona; tak se po ztroskotání udrželo na hladině až do našich dnů množství vzpomínek, neocenitelných pro hudební dějiny XVIII. století, jak je Mattheson sebral a vydal v své monumentální Ehrenpforte.[64]) Na svou vlastní dobu působil mocným vlivem. Kapellmeister, Cantores, varhaníci, učitelé se řídili jeho knihami jako autoritou.

Jeho kritiky a rady, týkající se pěveckého slohu a hry zpěváků na jevišti, byly neméně účinné. Měl smysl pro divadlo. Na scéně chtěl život, dění; značný význam přikládal pantomimě, »která je

---

[64]) Grundlagen einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc. Leben, Werke, Verdienste, etc., erscheinen sollen, 1740.

němou hudbou«.[65]) Podnikal tažení proti netečné nebo neinteligentní hře německých zpěváků sólových i sborových; a chtěl, aby skladatel, když píše, vždycky si představoval, jak co herci zahrají. »Znalost výrazů, kterých nabývá hercova tvář na jevišti,« píše Mattheson, »může dát často podnět k dobrým hudebním nápadům.«[66]) Z toho se ozývá pravý divadelník.[67]) Jinak Mattheson zas cítil příliš hudebně, aby nechal hudbu ujařmit slovem. Snažil se je spojit a při tom jim oběma zabezpečit jejich nezávislost, ale tak, aby se duši dávala přednost před tělem, melodii před slovy. »Slova,« jak psal, »jsou tělem řeči. Myšlenky jsou její duší. Melodie — to je zlaté slunce duší« (»güldene Sonne diser Seelen«), čarovná atmosféra kolem nich.

---

[65]) Vollkommener Kapellmeister, 1739. — V tomto spise věnuje velmi důležitou studii tomu, co nazývá Hypokritik (Pantomima).

[66]) Tamtéž.

[67]) Aspoň v theorii, když ne v praksi: jeho opery jsou totiž nevalné. Divadlo se mu ostatně brzy zprotivilo. Začal být nábožensky úzkostlivý. Nejprve chtěl operu očistit, udělat z divadla cosi vážného a posvátného (»ernsthaftes und heiliges«), co by působilo na davy tak, že by je to poučovalo a umravňovalo. (Musikalischer Patriot, 1728.) Pak si uvědomil, že jeho ideálu mravné a příkladné opery nekyne žádná naděje, aby se stal skutkem. I pozbyl o ni zájmu a roku 1750 měl dokonce radost, když se hamburská opera nadobro již zhroutila.

Pověděl jsem dosti, aby si čtenář udělal ponětí o tom velikém, inteligentním a neohroženém kritikovi, který s mnoha omyly rozsel i mnoho pravd. Snadno se domyslíme, jak velikou důležitost asi mělo pro mladého Händla setkání s takovým vůdcem, třebas i oba byli příliš samostatní a pyšní, aby jejich společenství mohlo vydržet delší dobu.

*

Mattheson se v Hamburce ochotně Händla ujal. Zavedl jej do opery, do koncertů; a jeho prostřednictvím Händel po prvé navázal styky s Anglií, která se mu později stala druhou vlastí.[68]) Poučovali se navzájem. Händel se již vyznamenával »neobyčejnou zdatností ve hře na varhany, i ve fugách a v kontrapunktech, hlavně ex tempore (když improvisoval)«: o svou znalost se sdílel s Matthesonem, který mu oplátkou pomáhal zdokonalit melodický sloh. Máme-li Matthesonovi věřit, Händel byl velmi slabý melodik. »Skládal tehdy dlouhatánské arie (sehr lange, lange Arien) a kantáty, jež nebraly konce a kterým se nedostávalo jak dovednosti, tak vkusu, ale ni-

---

[68]) Mattheson, jenž mluvil dokonale anglicky a zanedlouho potom se stal tajemníkem anglického vyslanectví a pak i zatímným vyslancem-residentem, představil Händla anglickému vyslanci Johnu Wichovi, který jim oběma svěřil vyučování svého syna.

koliv dokonalé harmonie«.[69]) — Je dosti pozoruhodné, že melodie nebyla výrazovým prostředkem Händlovi vrozeným, jemu, který se nám dnes jeví jako melodický genius. Ale nesmíme si myslit, že krásné a prosté melodie tryskají z genia bez práce. Ty z Beethovenových melodií, co se nám zdají nejspontánnější, stály ho často léta vnitřní práce, po která je nosil v sobě. A dospěl-li Händel až k své mohutné schopnosti melodických výlevů, stalo se tak po letech tuhé kázně, kdy se naučil jako ciselérský učeň modelovat krásné tvary a nic na nich nenechávat spletitého ani všedního.

Händel a Mattheson žili několik měsíců v bratrském přátelství;[70]) Händel se u Matthesona stravoval, a v červenci a v srpnu 1703 vykonali společnou cestu do Lubeku, aby si poslechli varhaníka Dietericha Buxtehudeho.[71]) Buxtehude po-

---

[69]) Ehrenpforte. — Telemann, Händlův spolužák, také praví, »že se Händel i on ustavičně cvičili v melodii.«

[70]) S protektorským odstínem se strany Matthesonovy. V prvních měsících Händla nenapadlo, aby se tím urážel. Sloh dopisů, které mu posílal ještě v březnu 1704, je nadmíru uctivý. Mattheson byl tehdy vskutku pokročilejší než on a vynikal nad něj i společenským postavením.

[71]) Viz v Ehrenpforte vylíčení té pouti jakož i rozpustilých kousků, které cestou provedli oba veselí kumpáni.

Buxtehude pocházel z Dánska, narodil se v Elsinoru

mýšlel na to, že varhanictví již zanechá, a hledal nástupce. Oba mladíci žasli nad jeho nadáním, ale po nástupnictví se nehnali, poněvadž ten, který by se byl chtěl dostat k varhanám, byl by se musil oženit s jeho dcerou,[72]) a »do toho,« jak praví Mattheson, »žádný z obou neměl ani dost málo chuti«. O dvě léta později byli by mohli potkat na cestě do Lubeku drobného hudebníka, který se ubíral jako oni navštívit Buxtehudeho, ale ne v kočáře jako oni, nýbrž skromně pěšky: J. S. Bacha.[73]) — Z ničeho není význam Buxtehudeho v německé hudbě patrnější než z toho, jak přitažlivě působil na muže, kteří pak stáli v čele všeho německého umění XVIII. věku. Pirro již dávno upozornil, jaký měl vliv na varhanní sloh J. S. Bacha. Domnívám se, že měl nemenší vliv, byť docela jiného rázu, i na oratorní sloh Händlův.[74])

---

roku 1637. Usadil se v Lubeku, v němž zůstal od svého třicátého roku až do smrti roku 1707 jako varhaník při Marienkirche.

[72]) To se dělo jako běžná věc, že se kostelní varhany postupovaly zároveň s dcerou nebo s vdovou po varhaníkovi. Buxtehude sám, když přijal místo po varhaníku Tundrovi, oženil se s jeho dcerou.

[73]) J. S. Bach přišel do Lubeku v říjnu 1705; a místo, aby tam zůstal určené čtyři neděle, ztrávil tam čtyři měsíce, což by ho málem bylo připravilo o varhanictví v Arnstadtě.

[74]) Varhanní skladby Buxtehudovy znovu vydal

Buxtehude dával v Marienkirche proslulé Abendmusiken, koncerty, konané v neděli večer mezi svatým Martinem a vánocemi[75]) na žádost obchodnických cechů v Lubeku, nadšeně zaujatých pro hudbu.[76]) Své kantáty, jichž je značné množství,[77]) skládal právě k této příležitosti. Poněvadž nepsal hudbu k bohoslužbám, nýbrž pro koncertní obecenstvo, musel si počínat tak, aby jí každý rozuměl. Händel se později octl v podobném postavení; a táž potřeba je nezbytně oba vedla i k příbuzné technice. Buxtehude se tu vyhýbá nemírné a přeplněné polyfonii, ačkoliv to

---

Spitta a Max Seiffert u Breitkopfa ve dvou svazcích. (Viz stručnou, ale obsažnou studii Pirrovu v jeho knížce o Varhanách J. S. Bacha, Paříž, 1895, a pak od Maxe Seifferta: Buxtehude, Händel, Bach v Jahrbuch Peters, 1902). Výbor z jeho kantát, příliš však chudý, vyšel v jednom svazku Denkmäler deutscher Tonkunst. — Pirro chystá o Buxtehudovi veliké dílo. [Pirrova kniha o Buxtehudovi byla vydána roku 1912. Pozn. překl.]

[75]) Hlavně od roku 1693.

[76]) Všimněte si, jakou úlohu měla svobodná města Hamburk a Lubek — města inteligentních a odvážných obchodníků — v dějinách německé hudby. Stejně tomu bylo, pokud jde o vlašské malířství a dokonce také o vlašskou hudbu, s Benátkami a s Florencií.

[77]) Zůstalo jich 150 v rukopisech po knihovnách v Lubeku, v Upsale, v Berlíně, ve Wolfenbüttlu, v Bruselu.

právě bylo jeho vlastní pole.[78]) Připouští tam jen věci jasné, silné, široce kreslené, ba divadelní. Dobrovolně se ochuzuje, ale zároveň se i soustřeďuje; a co ztrácí na bohatosti, toho zas nabývá na vnitřní síle. Téměř homofonní způsob práce, čistota krásných melodických linií, lidově jasných,[79]) naléhavost rytmů a témat, která se opakují a neodbytně vrývají do mysli — to jsou základní rysy händlovské. A stejně händlovská je i triumfální nádhera sborů, ta malba širokými plochami světla a stínu.[80]) Jako umění Händlovo je i toto zde v nejvyšší míře hudba pro všechen lid.

Ale uběhlo hodně času, než Händel zužitkoval příklady Buxtehudeho. Po návratu z Lubeku si na ně zdánlivě ani nevzpomněl. Ale neztratily se mu. Jemu se nikdy nic neztratilo.

Koncem srpna 1703 Händel vstoupil jako druhý houslista do hamburského orchestru. Rád si z lidí tropil šašky, i tvářil se nevědomějším než byl.

---

[78]) Jeho varhanní hudba svědčí o mistrovství v tomto oboru.

[79]) Viz hluboce dojímavou vniternost, melodickou líbeznost kantáty: Alles was ihr tut mit Worten oder Werken, — i tragickou, tak prostě dosaženou vznešenost velkolepé kantáty: Gott hilf mir.

[80]) Na 167. str. příslušného svazku Denkmäler najdeme Hallelujah od Buxtehudeho (pro 2 clarini [trubky], dvoje housle, 2 violy, varhany a patero hlasů), věc čistě a co nejkrásněji händlovskou.

»Přišel,« praví Mattheson, »jako by neuměl pět počítat: neboť to byl šibal.«[81]) — Onoho roku se v hamburské opeře dával Keisrův Claudius a některé jeho věty se vštípily Händlovi do paměti.[82])

Když sezona skončila, Mattheson se vydal na cestu do Holandska, a Händel použil nepřítomnosti svého mladého rádce, aby se vyvlékl z jeho područí. Seznámil se s básníkem Postelem; tento starý, nemocný a náboženskými rozpaky soužený muž zanechal psaní operních libretti a nechtěl už skládat nic jiného než díla nábožná. Händlovi dodal text k Pašijím podle svatého Jana; Händel je zhudebnil, a byly provedeny o velikonočním týdnu roku 1704.[83]) Mattheson, podrážděný, že se jeho chráněnec tak bezstarostně obešel bez jeho rad, posoudil hudbu sice nepřívětivě, ne

---

[81]) Mattheson dodává: »Vím jistě, že se v duchu zasměje, bude-li číst tyto stránky: na venek se totiž směje málokdy.«

[82]) Mimo jiné i thema menuetové arie, které beze změny převzal do menuetu v předehře k Samsonovi.

[83]) V témž týdnu dával Keiser s básníkem Hunoldem jiné Pašije: Der Blutige und Sterbende Jesus, které způsobily pohoršení: zpracovali totiž ten námět jako nějakou operu, vynechavše chorály, nábožné písně, osobu evangelistovu i jeho vyprávění. Opatrnější Händel a Postel vynechali jen duchovní písně, ale text evangelistův podrželi.

však nesprávně.[84]) Dílo se místy vyznačovalo soustředěným vzrušením a kromě toho i dramatickými sbory, ale nemělo ještě vyrovnanosti a leckde se prohřešovalo proti dobrému vkusu.

Od té chvíle se Händel a Mattheson již tak svorně nesnášeli. Händel si byl vědom svého genia, a Matthesonův protektorský tón se mu příčil. I jiné věci zhoršily jejich nesoulad; vedl až ke sporu, který tak tak že neskončil nešťastně.[85]) Po

---

[84]) Tuto kritiku, dozajista napsanou roku 1704, Mattheson přejal roku 1725 do svého hudebního časopisu Critica Musica a ještě později, roku 1739, do spisu Vollkommener Kapellmeister.

[85]) Oběma mladíkům dal anglický vyslanec na starost výchovu svého syna; Mattheson zastával místo vychovatele (Hofmeister), Händel byl učitelem hudby. Mattheson využil svého významnějšího postavení a Händlovi udělil ponižující důtku. Händel se pomstil tím, že ho zesměšnil. V opeře se dávala Matthesonova Cleopatra. Mattheson řídil orchestr od clavecinu a hrál i úlohu Antonia. Zatím, co zpíval na jevišti, postoupil clavecin Händlovi; ale poněvadž Antonius umírá půl hodiny před koncem hry, Mattheson spěchal v divadelním kostymu zpátky ke clavecinu, aby nepřišel o nic ze závěrečných ovací. Händel, který se takové malé komedii dvakrát podvolil, při třetím představení odmítl Matthesona pustit na svoje místo. Když potom odcházeli, chytili se do křížku. — Tento příběh vypráví dosti zmotaně sám Mattheson v Ehrenpforte, a také Mainwaring, který tu příhodu znal od Händla.

jedné hádce v opeře (5. prosince 1704) došlo mezi nimi k souboji na hamburském tržišti; mnoho nechybělo a Händel by byl býval zabit: Matthesonův kord se totiž zlomil o veliký kovový knoflík na kabátě jeho soupeře. Potom se políbili; a oba druhové, usmíření Keisrem, se společně zúčastnili zkoušek na první Händlovu operu Almiru.[86])

První představení se konalo 8. ledna 1705; úspěch byl skvělý. Druhá Händlova opera Nero,[87]) hraná po prvé 25. února 1705, došla přijetí stejně nadšeného. Händel samojediný vyplňoval operní ceduli po celou zimní sezonu. Začátek to byl pěkný. Příliš pěkný. V Keisrovi vzbudil závist.

Hamburská opera se blížila smutným koncům.

---

[86]) Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira, Königin von Castilien. — Libreto podle jedné komedie od Lope de Vegy zpracoval jakýsi Feustking; Chrysander vylíčil jeho pohoršlivý život i boj, který o tuto hru sváděl špinavými hanopisy s Bartholdem Feindem. Hudbu k Almiře měl napsat Keiser; ale jsa příliš zaměstnán svými záležitostmi a zábavami, přenechal libreto Händlovi.

Jednou provždy chci připomenout, že pro nepatrný rozsah tohoto svazku nemohu rozbírat Händlovy opery; takový podrobný rozbor odkládám do jiné knihy o Händlovi a o jeho době (Hudebníci dřívějších časů, 2. řada).

[87]) Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero. Text od Feustkinga. Mattheson zpíval Nerona. — Partitura se ztratila.

Keiser ji vesele vedl k úpadku. Žil si jako rozmařilý velmož; a v nevázaném životě závodili i všichni umělci kolem něho. Jenom Händel v ústraní pracoval a neutrácel než za věci nezbytně potřebné.[88]) Po úspěchu svých dvou oper nechal jen druhých houslí a clavecinu v orchestru; ale dával hodiny; a ke jménu skladatelskému přibyla mu i dobrá pověst učitelská. Keiser se znepokojil. Tato vznikající sláva probudila jeho ješitnost. Nic nemohlo být hloupějšího než jeho závist. Jako řediteli opery musilo mu záležet na tom, aby hrál úspěšné kusy a připoutával si oblíbené skladatele. Závist však neuvažuje. Zhudebnil Almiru i Nerona, aby Händla překonal.[89]) A třebas ne-

---

[88]) Roku 1703 vrací Händel své matce důchod, který od ní dostával, a přikládá několik dárků k vánocům. V letech 1704, 1705 a 1706 si ušetří 200 dukátů na cestu do Italie.

[89]) Nový Nero se nazýval: Die Römische Unruhe, oder die edelmüthige Octavia. Partitura byla znovu otištěna Maxem Seiffertem v Dodatcích k velikému händlovskému vydání u Breitkopfa. — Almira se teď jmenovala: Der Durchlauchtige Secretarius, oder Almira, Königin von Castilien.

Kromě těchto dvou skladeb Keiser napsal za dvě léta sedm zpěvoher, jež náleží k nejkrásnějším, které kdy složil. Zřejmě to svědčí o jeho geniu, jemuž nechybělo skoro nic jiného než karakter, takového umělce důstojný.

měl ve zvyku své opery vydávat, honem uveřejnil nejhezčí arie z těchto dvou zpěvoher.[90])

Ale ať se činil sebe víc, zkáza postupovala ještě rychleji. Dříve než vyšla sbírka jeho operních arií, musil koncem roku 1706 utéci.[91]) Händel se s ním už nesetkal.



S Keisrem se řítila do zkázy také hamburská opera; a Händel už neměl v tom městě co dělat. Ředitelství divadla se octlo v rukou šosáka, který hrál hudební frašky, aby vydělal peníze. Objednal sice u Händla operu Florindo und Daphne, ale dával ji v podobě zkomolené, »aby hudba posluchače neunavila«, jak se praví v předmluvě k libretu; a ze strachu, aby se ta divadelní hra nezdála obecenstvu pořád ještě příliš vážná, vsunul do ní frašku v Plattdeutsch: Die lustige Hochzeit. Je pochopitelné, že Händel pozbyl zájmu o kus takto znetvořený a že před svým odchodem z Hamburka ani nevyčkal představení.

---

[90]) S názvem: Componimenti musicali, oder Teutsche und italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recitätiven aus Almira und Octavia, 1706, Hamburk.

[91]) Dvě léta se nevědělo, kam se poděl, tak pečlivě se ukryl před smečkou věřitelů. Začátkem roku 1709 klidně se zas v Hamburce objevil, znovu se ujal svého postavení, vážnosti, slávy, a nikoho ani nenapadlo, aby mu něco vyčítal. Ale tou dobou Händel už dávno v Hamburce nebyl.

Asi tak na podzim roku 1706 se podle všeho vydal do Italie.[92])

Ale ne, že by ho snad byla vábila. Je to zvláštní věc — v dějinách umění ne právě ojedinělá —, že tento člověk, jemuž potom Italie učarovala a který dopomohl v hudební Evropě k vítězství krásnému latinskému slohu, měl tehdy velmi pronikavou nechuť k vlašskému umění. Když se dávala Almira, seznámil se s jedním italským knížetem; Giovanni Gaston Medicejský, bratr velkovévody toskánského,[93]) se podivil, že se Händel ani trochu nezajímá o italské hudebníky, a půjčil mu sbírku jejich nejlepších skladeb, zároveň mu nabídnuv, že ho odveze, aby si je mohl poslechnout ve Florencii. Ale Händel odřekl, že prý není s to, aby na

---

[92]) Kromě oper a Pašijí napsal Händel v Hamburce mnoho kantát, písní a skladeb klavírních. Mainwaring ujišťuje, že toho měl plné dvě truhlice. Mattheson o správnosti tohoto tvrzení pochyboval; ale nevědomost, kterou v té věci projevuje, nesvědčí o ničem jiném než o tom, že ho tehdy Händel držel opodál, neboť od té doby se našlo jednak ve sbírce Klavierbuch aus der Jugendzeit (XLVIII. sv. sebraných skladeb), jednak v Sonatas (sv. XXVII.) množství skladeb, které jistě pocházejí z hamburských let 1705 nebo 1706.

[93]) Byl to poslední z Medicejských. Ujal se vlády roku 1723 a po několika letech skvělého života se uchýlil do samoty, nemocen na těle i na duchu. (Viz Reumont: Toscana a Robiony: Gli Ultimi dei Medici.)

těch dílech nalezl něco, co by zasloužilo chvály knížete, a že jsou tamější herci patrně učinění andělé, když dovedou věci tak nevalné udělat příjemnými.[94])

Toto pohrdání Italií nebylo vlastní jen Händlovi; vyznačovalo jeho generaci a hlavně hrstku německých hudebníků, kteří žili v Hamburce. Před nimi i po nich podléhalo Německo oslnivému kouzlu Italie. Hasse, Gluck a Mozart konali tam dlouhé a nadšené pouti právě tak jako Hassler a Schütz. Ale ani J. S. Bach, ani Keiser, ani Mattheson, ani Telemann do Italie nešli. Hamburští hudebníci si chtěli italské umění sice osvojit, ale nechtěli vstoupit do jeho školy. Měli spravedlivou ctižádost vytvářet umění německé, na cizině nezávislé. Händel se také těšil těmi velikými nadějemi, jež na chvíli vzbudilo hamburské divadlo. Ale nenadálý úpadek toho divadla mu ukázal, jak málo se dá spoléhat na vkus německé veřejnosti. A mimovolně obrátil zrak k obyčejnému útočišti německých umělců, k té Italii, kterou ještě včera okázale pohrdal. Ať už byla v Italii hudba jakákoliv, alespoň se tam rozvíjela na slunci; nikdo jí svévolně neupíral práva na život, jak to dělali hamburští pietisté; ve všech městech, ve všech společenských vrst-

---

[94]) Händel i později ještě líčíval, jak si nikdy neuměl představit, než se dostal do Italie, že by italská hudba, která vypadá na papíře tak nevalně a prázdně, mohla na divadle tolik uchvacovat.

vách vzbuzovala nadšenou lásku. A kolem ní vládl rozkvět umění, vynikající vzdělanost, zářivý a rozkošný život, jehož chuti okusil Händel už napřed v rozhovorech s urozenými Italy, kteří projížděli Hamburkem.

Odcestoval. Tak nenadále, že přátelé o tom neměli tušení. Nerozloučil se ani s Matthesonem.

Doba, v které přišel do Italie, nenáležela k nejšťastnějším. Byla v plném proudu válka o španělskou posloupnost; a Händel se mohl v zimě r. 1706 v Benátkách setkat s princem Eugenem a s jeho štábem, odpočívajícím po vítězném tažení lombardském. Nezastavil se tam; ubíral se přímo do Florencie, kam se dostal koncem roku.[95]) Bezpochyby si vzpomněl na to, že mu kníže Gaston Medicejský nabízel svoji ochrannou přízeň. Ukázala se tak účinnou, jak Händel doufal? Smíme o tom pochybovat. Syn velkovévody toskánského Ferdi-

---

[95]) R. A. Streatfeild se dokonce domnívá, že byl ve Florencii už v říjnu 1706, poněvadž kníže Gaston Medicejský, který ho měl představit velkovévodovi, odcestoval z Florencie v listopadu 1706. Také již do doby tohoto prvního pobytu ve Florencii klade představení Händlova R o d r i g a, o němž chybí jakékoli přesné údaje jak v medicejském archivu, tak v soudobých písemných dokladech. Já se přikláním spíše k mínění tradičnímu, podle něhož R o d r i g o vznikl za druhého pobytu Händlova ve Florencii, kdy se už začínal vpravovat do italské řeči a do vlašského hudebního slohu.

nand byl ovšem hudebník; hrál dobře na clavecin;[96]) dal postavit operní divadlo v svém letohrádku v Pratolinu; vybíral libretti, radil skladatelům, dopisoval si s Alessandrem Scarlattim. Ale vkus neměl právě spolehlivý. Sloh Scarlattiho se mu zdál příliš učený; žádal ho, aby psal hudbu »přístupnější a co možná veselejší«.[97]) Neměl ani nádherymilovné povahy Medicejských, svých předků. Na hudbě skrblil. Neodhodlal se k tomu, aby Scarlattiho jmenoval svým kapelníkem; a když ho ten veliký umělec, octnuv se tehdy v nesnázích, žádal o peníze, odpovídal mu, »že se za něj bude modlit«.[98]) — Dá se předpokládat, že se k Händlovi nechoval méně skoupě. Händel nebyl ani zdaleka tak znám jako Scarlatti. Podle všeho s ním za toho prvního pobytu mnoho okolků nenadělali. On sám se patrně cítil v tom novém světě zmaten; měl zapotřebí nějakého času, aby se vzpamatoval. Bezpochyby napsal jen několik kantát, z nichž jedna, rázu dramatického, Lucrezia, se stala populární v Italii i v Německu.[99]) Její sloh je skoro docela ještě německý.

Z Florencie odešel do Říma, aby tam byl na veli-

---

[96]) Bartolommeo Cristofori, vynálezce pianoforte, sestrojil pro něj zajímavé nástroje.

[97]) 2. dubna 1706.

[98]) 23. dubna 1707. Viz Edward Dent: Alessandro Scarlatti.

[99]) LI. sv. sebraných skladeb. Tvrdilo se, že tuto Lucrezii složil pro jednu skutečnou Lucrezii, zpě-

konoční svátky, v dubnu 1707. Ani do toho města nepřišel ve chvíli pro sebe nějak tuze příznivou. Velké zpěvoherní divadlo Tor di Nona zrušil před deseti lety papež Innocenc XII. jako nemravné. Od roku 1700 se věci pro hudebníky poněkud zlepšily; ale roku 1703 zpustošilo Italii strašlivé zemětřesení, které mělo v zápětí náboženský neklid.[100]) Až do roku 1709, to jest po celou dobu Händlova pobytu v Italii, nebylo v Římě operních představení. Zato hudba církevní a komorní se skvěla v plném rozkvětu. Händel poslouchal a studoval v těch prvních měsících římskou hudbu církevní a snažil se podobnou i psát. Z té doby pocházejí jeho Latinské žalmy.[101])

Doporučující listy, které měl od Medicejských, zjednaly mu také přístup do římských salonů.

---

vačku při toskánském dvoře, která mu první odhalila krásu italského zpěvu — a Italek.

[100]) Celou Evropou na začátku XVIII. století prošla jakási vlna pietismu. Historikové si povšimli skoro jen vlivů místních. Tak bylo zesílení náboženského citu ve Francii připisováno jenom vlivu stárnoucího Ludvíka XIV. a jeho okolí. Ale podobné zjevy se ukazovaly také v soudobé Italii, v Německu a v Anglii. Čas od času se vyskytnou veliké duševní proudy, které znenadání proběhnou celým vzdělaným světem jako horečné zachvění, a nikdo nemůže přesně říci, proč.

[101]) Jeden z nich, Dixit Dominus, je datován 4. dubna 1707, jiný, Laudate Pueri, 8. července 1707.

Nabyl tam proslulosti, a to ještě více svým nadáním virtuosním než skladatelským. V Římě zůstal do podzimu 1707.[102])

Ve Florencii se bezpochyby znovu zastavil v měsíci říjnu; a v tu dobu je patrně třeba klást první představení Rodriga. Händel se již v Italii zdržoval téměř rok. Rozhodl se, že napíše italskou operu. Jeho odvaha došla odměny. Rodrigo měl úspěch. Händel tím získal přízeň velkovévodovu a lásku první zpěvačky, Vittorie Tarquiniové.[103]) Silen tímto prvním vítězstvím, odešel pokusit se o štěstí do Benátek.

Benátky tenkrát byly italskou hudební metropolí. Byly, abych tak řekl, vlastí opery. Před půlstoletím se tam otvíralo první veřejné operní divadlo a od té doby patnáct operních divadel nových. V masopustu se tam večer co večer hrálo v sedmi operních divadlech. Večer co večer se

---

[102]) Z jednoho dopisu Annibala Merliniho Ferdinandovi Medicejskému, uveřejněného Streatfeildem, vyplývá, že 24. září 1707 hrál »proslulý Sas« (»il Sassone famoso«) — jak Händla již tehdy nazývali — ještě na hudebních večerech v Římě.

[103]) Ademollo (článkem v Nuova Antologia, 16. července 1889) a Streatfeild uvedli zase ve známost správné jméno zpěvačky z Rodriga. Vyvrátili romantickou pověst, rozšířenou od doby Chrysandrovy, o Händlově lásce k proslulé Vittorii Tesiové, které však bylo roku 1707 teprv sedm let; po prvé vystoupila až roku 1716.

konala také nějaká hudební akademie a někdy i dvě nebo tři za večer. V kostelích den co den hudební slavnosti, koncerty, které trvaly několik hodin, s několika orchestry, s několikerými varhanami, s několika sbory, navzájem si odpovídajícími jako ozvěna.[104])

A v sobotu a v neděli proslulé Nešpory špitálů, těch ženských konservatoří, v nichž se dostávalo hudebnické výchovy dívkám osiřelým, nalezeným nebo prostě takovým, co měly pěkný hlas: dávaly orchestrální a pěvecké koncerty, které byly vášní celých Benátek. Benátky v hudbě tonuly; celý život byl protkán hudbou. Ustavičná rozkoš.

Když přišel Händel, dal největší z italských hudebníků, Alessandro Scarlatti, krátce předtím hrát v divadle San Giovanni Grisostomo své arcidílo: Mitridate Eupatore, jednu z těch vzácných italských oper, jejichž krása dramatická se vyrovná jejich kráse hudební. Byl Alessandro Scarlatti ještě v Benátkách, když se tam objevil Händel? Nevíme; ale ať je tomu jakkoli, dozajista se o několik měsíců později setkali v Římě; a zdá se, že již v této době uzavřel Händel přátelství s Alessandrovým synem Mimem (Domenikem).[105])

---

[104]) U San Marca někdy i šest orchestrů: dva velké na kůrech u dvojích velikých varhan; čtvero menších, rozdělených po dvou mezi postranní lodi, každý s dvojicí malých varhan.

[105]) Mainwaring vyprávěl, že Händel přišel do Benátek incognito a že byl poznán na nějaké maška-

V Benátkách došlo ještě k jiným setkáním, která způsobila změny v jeho životě: s hannoverským vévodou Arnoštem Augustem a s vévodou manchesterským, mimořádným anglickým vyslancem v Benátkách. Oba náruživě milovali hudbu a zajímali se o Händla. První pozvání do Hannovru a do Londýna dostal bezpochyby v oné době.

Nebyla-li cesta do Benátek marná pro Händlovu budoucnost, pro přítomnost mu vynesla málo. Händel nemohl dát nic hrát na žádném ze sedmi operních divadel.[106])

Šťastněji se mu vedlo v Římě, kam se vrátil začátkem března 1708.[107]) Předcházela ho tam pověst jeho Rodriga. Všichni italští mecenáši si teď pokládali za čest přijímati jeho návštěvy. Byl hostem markýze Ruspoliho, v jehož zahradách na

---

rádě, když zahrál na clavecin. Domenico Scarlatti prý zvolal, že to nemůže být nikdo jiný než »ten slavný Sasík, nebo ďábel«. Tato historka, která ukazuje, jak byl již tenkrát proslaven Händel-virtuos, dost dobře se shoduje s jeho příznačnou zálibou v mystifikacích.

[106]) Tato okolnost, která se zdá být dokázána nedávným badáním, odporuje thesi Chrysandrově, podle níž prý byla Händlova Agrippina hrána v Benátkách začátkem roku 1708. Všecka svědectví z té doby souhlasně kladou první provedení Agrippiny na konec roku 1709 nebo na začátek roku 1710.

[107]) Jedna Händlova rukopisná kantáta, chovaná v Londýně, je datována »v Římě, 3. března 1708«.

Esquilinu se scházela Accademia dell' Arcadia.[108]) Octl se ve společnosti všeho, co se v Italii vyskytovalo nejslavnějšího v písemnictví, v umění, v aristokracii. Arkadie, která sdružovala v duševním bratrstvu knížata s umělci,[109]) měla mezi svými členy Alessandra Scarlattiho, Arcangela Corelliho, Bernarda Pasquiniho a Benedetta Marcella.[110]) Táž vybraná společnost se scházívala také na večerech u kardinála Ottoboniho.[111]) Tak jako na

[108]) Tato Akademie byla založena v Římě roku 1690 na ochranu a ke cti a slávě lidové poesie a řečnictví.

[109]) Mezi »pastýři« této Arkadie jsou čtyři papežové: Kliment XI., Innocenc XIII., Kliment XII., Benedikt XIII., skoro celé kolegium kardinálů, knížata z rodu bavorského, polského, portugalského, polská královna, toskánská velkovévodkyně a množství velmožů i vznešených dám.

[110]) Scarlattiho, přejmenovaného na Terpandra; Corelliho jako Arcimela; Pasquiniho jako Protica; Marcella jako Drianta. Händel nebyl do Arkadie zapsán, poněvadž ještě nedosáhl předepsaného věku čtyřiadvaceti let.

[111]) Kardinál Ottoboni byl Benátčan, synovec papeže Alexandra VIII. Dobrý kněz, velmi dobročinný, nádherymilovný mecenáš, jehož štědrost byla proslulá až v Anglii, kde ji Dryden roku 1691 velebil v úvodu k opeře King Arthur od Purcella; veliký milovník hudby, sám také napsal operu: Il Colombo overo l'India scoperta (1691). Alessandro Scarlatti zhudebnil jeho libreto Statira a složil pro něj svou Rosauru a Vánoční oratorium. Byl důvěrně spřátelen hlavně s Corellim, který u něho bydlil.

schůzkách Arkadie, stejně se i v paláci Ottoboniho každého pondělí pořádaly koncerty a básnické recitace. Kníže kardinál, vrchní správce papežské kapely, měl k službám nejlepší orchestr v Italii[112]) a zpěváky sixtinské kaple. V Arkadii také hrával mnohočlenný orchestr, řízený Corellim, Pasquinim nebo Scarlattim. Pěstovala se tam básnická a hudební improvisace, což podněcovalo k uměleckému závodění mezi básníky a hudebníky.[113]) Právě ke koncertům v paláci Ottoboniově napsal Händel svá dvě římská oratoria: Resurrezione a Il Trionfo del Tempo e del Disinganno,[114]) která jsou zakuklenými operami. S odleskem Arkadie se shledáváme také v nejpříznač-

[112]) Corelli byl prvním houslistou, Francischiello cellistou.

[113]) Na jednom shromáždění Arkadie, v dubnu 1706, Alessandro Scarlatti sedl ke klavíru, zatím co básník Zappi improvisoval báseň. Sotva Zappi dorecitoval poslední verš, Scarlatti již přednášel hudbu, kterou na ty verše složil. — Právě tak improvisoval Händel u Ottoboniho několik světských kantát k veršům, jež přednesl spatra kardinál Panfili. Vypravuje se, že jedna z těch básní byla nadšenou chvalořečí na Händla a že Händel, kterého to nepřivedlo do rozpaků, se vesele pustil do jejího zhudebnění a bezpochyby i do zpěvu.

[114]) Na konci rukopisu Resurrezione je poznamenáno: »11. dubna 1708, la festa di Pasque dal Marche Ruspoli« (na boží hod velikonoční u markýze Ruspoliho).

nějších snad skladbách z tohoto období Händlova života, v Italských kantátách,[115]) jejichž proslulost se rozšířila daleko, neboť J. S. Bach si jednu z nich opsal před rokem 1715.[116])

Händel ztrávil v Římě tři nebo čtyři měsíce. Byl důvěrně spřátelen s Corellim a s oběma Scarlatti, hlavně s Domenikem, který s ním podnikal závody ve virtuositě.[117]) Snad se pouštěl v zápas i s Bernardem Pasquinim, kterého asi nejednou slyšel u jeho varhan v Santa Maria Maggiore. Zajímala se o něj společnost vatikánská a byl učiněn pokus obrátit ho na katolickou víru. Ale on odmítl; a u římského dvora vládla tehdy tak laskavá snášenlivost, že nehledě k válce mezi papežem a císařem, ani toto odmítnutí neporušilo přátelských vztahů mezi mladým německým luteránem a jeho kardinálskými mecenáši. K Římu přilnul tolik, že

---

[115]) Vyplňují čtyři svazky velkého Breitkopfova vydání: — dva svazky kantát soli jen s clavecinovým basem a dva svazky kantát con stromenti, z nichž některé jsou Serenate pro 2 nebo pro 3 hlasy.

[116]) Armida abbandonata. — Velmi pečlivý vlastnoruční opis J. S. Bacha náleží firmě Breitkopfově.

[117]) Vypravuje se, že se na jednom večeru u Ottoboniho konala clavecinová a varhanní soutěž mezi Domenikem Scarlattim a Händlem. Na clavecinu zůstaly závody nerozhodnuty; ale co se týče varhan, Scarlatti byl první, kdo prohlásil Händla vítězem. Později, když o něm mluvil, znamenal se křížem.

mu bylo zatěžko odejít, když válka, která se k městu blížila, přiměla jej v květnu nebo v červnu roku 1708, aby se vypravil do Neapole. Jedna z jeho italských kantát, nazvaná Partenza, líčí jeho zármutek, že má »opustit krásné kvetoucí břehy tiberské, drahé zdi, milované skaliny«.

Zakrátko po jeho příjezdu do Neapole přišel se tam po sedmileté nepřítomnosti zas usadit Alessandro Scarlatti.[118]) Pro toto přátelství a pro spolkové styky s Arkadií se Händlovi dostalo od neapolské šlechty přijetí co nejlepšího. V Neapoli zůstal téměř rok, od června 1708 do jara 1709, zahrnut knížecím pohostinstvím, které mu (podle Mainwaringa) dávalo k použití palác, stravu a kočár. Ale ať jej lahoda italského života opojovala sebe více, nemařil času. Nejen, že si po vzoru svého přítele Corelliho vášnivě v Italii oblíbil malířství,[119]) nýbrž on se s pozorným milovnictvím po-

[118]) Scarlatti byl opět připoután jako první varhaník k neapolské královské kapele v prosinci 1708; potom byl znovu dosazen v její řízení v lednu 1709; a v témž roce byl jmenován ředitelem konservatoře dei Poveri di Gesù Cristo.

[119]) Po celý život bylo jednou z jeho oblíbených zábav — totéž platí o Corellim i o Hassovi — chodit na výstavy obrazů. Tato zraková inteligence u velikých německých a italských hudebníků oné doby je pamětihodná. Neshledali bychom se s ní již u skladatelů z konce XVIII. století.

koušel v oborech co nejvíce protilehlých, jimiž světoobčanská společnost neapolská bavila svou bezstarostnou zvídavost. Vliv španělský zápasil o moc nad městem s vlivem francouzským. Händel, právě tak jako Scarlatti, lhostejný k tomu, který z obou národů zvítězí, pokoušel se v jejich obojím slohu.[120]) Zajímal se také o vlašské lidové písně a zaznamenával vesnické nápěvy kalabréských P i f f e r a r i.[121]) Pro neapolské Arkaďany napsal krásnou S e r e n a t u : A c i, G a l a t e a e P o l i f e m o.[122]) Konečně měl i to štěstí, že se zalíbil neapolskému místokráli, kardinálovi Grimanimu. Byl

---

[120]) Zůstala po něm zachována jedna c a n t a t a s p a g n u o l a a v o c e s o l a a c h i t a r r a (otištěná v druhém svazku Italských kantát c o n s t r o m e n t i) — a s e d m e r o f r a n c o u z s k ý c h p í s n í v slohu Lullyho s průvodem clavecinového basu. Opis těchto písní je v knihovně pařížské konservatoře (sbírka Schoelcherova).

[121]) Z jednoho z nich čerpal inspiraci k S i n f o n i i p a s t o r a l e v M e s i á š i. — Händel si z Italie přinesl také svou zálibu v S i c i l i á n ě, která měla v Neapoli ohromný úspěch a které používal, počínajíc A g r i p p i n o u, skoro ve všech operách, ba i v oratoriích.

[122]) A c i, G a l a t e a e P o l i f e m o z roku 1708 není v žádné souvislosti s A c i s a n d G a l a t e a z roku 1720. Ale při novém provozování tohoto posledního díla roku 1732 přepracoval Händel svou Italskou serenádu a dával ji v Londýně, vsunuv do ní některé anglické zpěvy, které mu poskytl druhý A c i s.

to Benátčan; a jeho rodině náleželo benátské divadlo San Giovanni Grisostomo. Grimani napsal pro Händla libreto k opeře Agrippina, jejíž hudbu Händel pravděpodobně složil z části v Neapoli.[123]) Takové spolupracovnictví mu zaručovalo, že bude beze všech nesnází hrán v Benátkách.

Z Neapole odcestoval na jaře a znovu se ubíral přes Řím, v němž se patrně setkal u kardinála Ottoboniho s biskupem Agostinem Steffanim, který podivným smíšením úřadů byl zároveň Kapellmeistrem při dvoře hannoverském i jednatelem, pověřeným od rozličných německých knížat tajným posláním.[124]) Steffani byl jeden z nejznamenitějších hudebníků své doby; s Händlem uzavřel přátelství. Možná, že cestovali společně až do Benátek, kde byla Händlova Agrippina hrána v divadle San Giovanni Grisostomo hned na začátku masopustního období 1709—1710.[125])

---

[123]) Viz Streatfeild: Handel, str. 43.

[124]) O Steffanim bude řeč o něco dále. Velmi pravděpodobně musíme přesunout do doby tohoto setkání s Händlem v Římě roku 1709 koncert u Ottoboniho, o němž Händel vyprávěl a na němž Steffani narychlo a s nevyrovnatelným uměním zastoupil jednoho z hlavních zpěváků. Chrysander kladl ono vyprávění v období druhé italské cesty Händlovy roku 1729. Ale to je nemožné, protože Steffani zemřel v únoru 1728.

[125]) To jest 26. prosince 1709. Badání Ademollova a Streatfeildova znovu potvrdila toto datum souhlasně se zprávami dějepisců — Matthesona, Marpurga, Burneye —, kteří byli Händlovými vrstevníky, a s datem

Úspěch překonal všecko, co se mohlo očekávat. Mainwaring praví, »že posluchači si vedli jako šílení. Byly to bouřlivé pochvaly, výkřiky: Viva il caro Sassone! třeštění, které se nedá vylíčit. Velkolepost toho slohu je omráčila, jako když do nich hrom uhodí«. — Italové měli opravdu, proč se radovat. V Händlovi získali nejslavnější přírůstek svého umění a Agrippina byla nejzpěvnější z italských oper. Slávy se nabývalo i pozbývalo v Benátkách. Ze San Giovanni Grisostomo se nadšení rozšířilo hudební Evropou.

Händel zůstal v Benátkách po celou zimu. Zdálo se, jako by váhal, kudy dál. Není nemožné, že uvažoval o cestě přes Paříž.[126]) — Co věcí by se bylo vyvinulo jinak, kdyby tam byl tehdy přišel a kdyby se tam byl mohl usadit v mezidobí mezi Lullym a Rameauem! Měl to, čeho neměl žádný z francouzských hudebníků: nadbytek hudby. A neměl nic z toho, co měli oni: jasné a pronikavé pochopení pravé povahy hudebního dramatu a jeho osudů. To byla doba, kdy Lecerf de la Vié-

---

vepsaným do samého libreta. Tím se vyvrací these Chrysandrova (přijatá potom většinou hudebních vědců naší doby), podle níž se prý Agrippina v Benátkách hrála již v masopustě roku 1708.

[126]) Z té příčiny se snad zapracovával do francouzského vokálního slohu napsáním 7 francouzských písní, jejichž rukopis pečlivě přehlédl, jak je patrno z oprav tužkou.

ville psal svoje Srovnání hudby francouzské s hudbou italskou, jehož některé stránky ohlašují reformu Gluckovu. Kdyby Händel byl přišel do Francie, jsem přesvědčen, že by se byla ta reforma provedla o šedesát let dříve, a to s hudební štědrostí, jaké Gluck neměl nikdy. Händel se dobře vyznal ve francouzském jazyce.[127]) Později projevil neobyčejnou zálibu v nejkrásnějších námětech francouzské tragedie.[128]) On, tak úžasně pružný a nadaný tak zcela románskými vlastnostmi, jako je jasnost linií, rozumová výmluvnost, vášnivá láska k formě, byl by si hravě osvojil tradici francouzského umění a s neodolatelnou silou byl by v ní pokračoval.[129])

---

[127]) Užíval té řeči v dopisech, i když psal své rodině; a jeho velmi správný sloh má vznešenou zdvořilost slohu Ludvíka XIV.

[128]) Esther, Athalie, Theodora, panna a mučednice.

[129]) Ještě roku 1734 píše o Händlovi Séré de Rieux: »Zdá se, že jeho nesmírně rozvážný a půvabný kompoziční způsob je našemu vkusu bližší než kterýkoli jiný v Evropě« (299. str. Dětí Latoniných, básní, věnovaných králi). — Händel se zvláště líbil Francouzům, poněvadž jeho italianismus byl ovládán rozumem a protože se francouzští hudebníci s oblibou domnívali, že rozum je cosi čistě francouzského.

»Je nový, nádherný, je silen, vyrovnán,
vždy klidnou rozvahu má za vůdkyni svoji
a drzou smělostí se nikdy neozbrojí.«

(Tamtéž, str. 102—3.)

Ale když ještě v Benátkách váhal, co počít, setkal se s urozenými Hannoveřany, mezi nimi i s baronem Kielmannseggem, kteří jej pozvali, aby se vydal na cestu s nimi. Steffani mu s roztomilou ochotou nabídl své kapellmeistrovské místo u hannoverského dvora. Händel šel do Hannovru.

*

Hannoverskými vévody se postupně stali čtyři bratři: Kristián Ludvík, Jiří Vilém, Jan Bedřich a Arnošt August.[130]) Všem učarovala Francie a Italie. Většinu času trávili mimo svůj stát, nejraději v Benátkách. Jiří Vilém uzavřel morganatický sňatek s jednou Francouzkou, s Eleonorou d'Olbreuse, ze šlechtické rodiny usazené v Poitou. Jan Bedřich dostával roční plat od Ludvíka XIV. a přestoupil ke katolictví; vzal si za vzor Versailles a roku 1672 založil hannoverskou operu. Byl také dosti osvícený, aby do svého státu povolal Leibnize.[131]) Ale sám se velmi chránil v něm zůstat. Zemřel na jedné cestě do Benátek. Arnošt August, který po něm nastoupil roku 1680, byl příznivcem Steffaniho. Za ženu měl krásnou a inteligentní vévodkyni Žofii, falckraběnku, vnučku Jakuba I.

---

[130]) Viz Georg Fischer: Musik in Hannover, 2. vyd., 1903; je to kniha, oplývající malebnými doklady.

[131]) Roku 1676; Leibnizovi tehdy bylo třicet let. Dostal titul rady a presidenta zámecké knihovny.

Stuarta, tetu falckraběnky francouzské[132a]) a sestru Alžběty, přítelkyně Descartesovy. Ona sama udržovala přátelské styky s Leibnizem, který se jí obdivoval; dopisovala si s ním. Vynikala nesmírnou duchaplností, mluvila sedmi jazyky, mnoho čtla, měla vrozenou zálibu v krásných věcech. »Nikdo neznal Michala de Montaigne lépe než ona,« praví Madame, její neteř.[132b]) Velmi svobodomyslná,[132c]) až příliš volná v řeči, vyznavačka znamenitě inteligentního epikurského materialismu.[133]) Manžel se jí nevyrovnal; ale byl skvělý a milovný nádhery. Z hannoverského dvora vytvořili »nejuhlazenější a po všech stránkách nejvybranější dvůr z celého Německa«.[134])

[132a]) Míněna Alžběta Karolina, dcera kurfiřta falckého Karla Ludvíka a manželka vévody orleánského Filipa I., jenž byl bratrem Ludvíka XIV. (Pozn. překl.)

[132b]) Alžbětě Karolině náležel titul Madame jakožto manželce nejstaršího bratra králova (nazývaného Monsieur). (Pozn. překl.)

[132c]) Ačkoli se jedním z podivných ustanovení vestfálských mírových smluv dostalo této protestantské vladařce katolického biskupství v Osnabrücku.

[133]) Paní Arvède Barinová ji zábavně — ačkoli trochu přísně — vypodobnila v svých rozkošných studiích o Madame, matce regentově (1909, Hachette). — Viz hlavně francouzsky psané vlastní Paměti vévodkyně Žofie.

[134]) Tak se vyjadřuje roku 1702 jeden francouzský cestovatel, abbé Tolland.

Oba milovali hudbu; ale Arnošt August netušil, jak se zdá, že by se vyskytovala i mimo Italii; a byl by se mohl nazývat právě tak vévodou benátským, jako vévodou hannoverským: neboť v Benátkách pobýval neustále a nechtěl se z nich už ani hnout.[135]) Hannoverský lid začínal reptat. Aby vladaře udrželi doma, nenašli jiného prostředku, než že mu postavili nádhernou operu, v níž by mohl pořádat představení a slavnosti po způsobu benátském. Byl to dobrý nápad: Arnošt August se vášnivě zaujal svým novým divadlem, v letech 1687 až 1690 vybudovaným a vyzdobeným Vlachy a ze všech německých divadel nejkrásněj-

---

[135]) Vévodou se stal roku 1680 a ještě téhož roku odcestoval do Benátek. Znovu tam odjel koncem roku 1684 a zůstal tam až do srpna 1685. Za čtvrt roku, v prosinci, odjel zas a vrátil se teprve v září 1686. Bydlil v paláci foscariniovském se svým početným průvodem, se svými ministry, básníky, hudebníky, se svou kapelou. Utrácel tam ohromné peníze. Pořádal Benátčanům slavnosti a v pěti benátských divadlech měl na celý rok předplaceny lóže. Aby si to nahradil, prodával Benátkám svoje poddané za vojáky; jeho syn Maxmilián byl generálem Republiky. Když vrchní maršálek hannoverského dvora psal svému vladaři o nespokojenosti lidu, Arnošt August odpověděl: »Velmi rád bych pana vrchního maršálka zavezl sem, aby mi už tak často nepsal o návratu domů. Pan vrchní maršálek nemá ponětí, jak je to tu zábavné; kdyby se tu octl jen jednou, nechtělo by se mu již zpátky do Německa.«

ším.[136]) Do tohoto divadla byl přijat za kapellmeistra Steffani.[137])

Agostino Steffani je jedna z nejzajímavějších postav oné doby.[138]) Narodil se roku 1653 v Castelfranco u Benátek. Pocházel z chudé rodiny a jako chlapec byl choralistou u Sv. Marka. Roku 1667 jej zavezl hrabě Tattenbach do Mnichova, kdež Steffani vstoupil do učení k Ercole Bernabeimu, mistru, odchovanému nejčistším římským uměním.[139]) Při tom se mu dostávalo velmi dokona-

---

[136]) Barthold Feind roku 1708 prohlásil: »Z německých oper je lipská nejchudší, hamburská nejprostornější, brunšvická nejdokonalejší, hannoverská nejkrásnější.« — Hannoverská opera měla čtyři lóžová pořadí a mohla pojmout 1300 osob.

[137]) Orchestr se většinou skládal z Francouzů a řídil jej Francouz Jean-Baptiste Farinel, bratr Cambertova zetě.

[138]) A. Einstein a Ad. Sandberger znovu vydali v Denkmäler der Tonkunst in Bayern výbor z jeho prací. Arthur Neisser věnoval Steffanimu brožurku, týkající se jedné z jeho oper: Servio Tullio (1902, Lipsko). — Viz také studie Rob. Eitnera v Allg. Deutsche Biographie, Chrysandrovu v jeho Händlovi (sv. I.) a Georga Fischera v knize jmenované již dříve.

[139]) Mnichov se stal střediskem italské hudby v Německu od té doby, co se kurfiřt Ferdinand oženil (roku 1652) s italskou kněžnou Adelaidou Savojskou. — Viz Ludwig Schiedermair: Die Anfänge der Münchener Oper (Sammelb. der I. M. G., 1904).

lého vzdělání slovesného, vědeckého a bohoslovec-kého, neboť jej určili ke kněžství; a když se z něho stal abbé,[140]) byl zároveň i jmenován dvorním varhaníkem a Musikdirektorem. Od roku 1681 proslavila ho po Německu řada oper, hraných v Mnichově, hlavně Servio Tullio z roku 1685.[141]) Vévoda hannoverský jej přilákal k svému dvoru; a nové hannoverské divadlo se roku 1689 slavnostně otvíralo operou od Steffaniho, k níž prý poskytla vlastenecký námět sama vévodkyně Žofie: Henrico Leone.[142]) Následovalo na patnáct oper, jejichž inscenace a hudba dosáhly po Německu úžasné proslulosti.[143]) Cousser je uvedl do Hamburka jako vzory pravého ital-

---

[140]) Roku 1680.

[141]) Seznam Steffaniových oper a rozbor Servia Tullia najdete v brožuře Arthura Neissra.

[142]) Tato opera se hrála k pětistému výročí obléhání Bardowieku Jindřichem Lvem roku 1189. Premiéry se zúčastnil kurfiřt braniborský. — Steffani zpracoval i jiné německé náměty, jako na př. Tassilone z roku 1709.

[143]) Rukopisy většiny těchto oper jsou chovány v knihovnách v Berlíně, v Mnichově, v Londýně, ve Vídni a ve Zvěříně. Chrysander podal ukázky libret. Hudbou se nezabýval takřka nikdo jiný než Neisser, který má tu vadu, že dost nezná hudbu Steffaniových vrstevníků a proto se často v posudcích mýlí. Hugo Riemann se chystal vydat dva svazky Steffaniových oper v Denkmäler der Tonkunst in Bayern v době, kdy byla psána tato naše studie.

ského zpěvu; a na nich se částečně vzdělal Keiser deset let předtím, než se zas Händel vzdělal na Keisrovi. Opera neměla v Hannovru trvalého života. Jen vévoda k ní lnul. Vévodkyně byla tomuto uměleckému oboru nakloněna mnohem méně.[144]) Operu poškozovaly balety a maškarády. Steffani se mimo to zaměstnával věcmi vážnějšími. Arnošt August Hannoverský držel s císařem v Lize augšpurské. Odměnou za věrnost mu císař udělil hodnost kurfiřtskou. Ale ve zmatku, v jakém tonula říše, nedalo se jen tak snadno dosáhnout toho, aby věc byla řádně skoncována. Musil se vypravit zvláštní vyslanec k velikým německým dvorům. Jednomyslně tím byl pověřen Steffani, katolický abbé a tedy nad jiné vhodný prostředník mezi protestantským dvorem hannoverským a dvory katolickými.[145]) Své poslání vykonal tak dobře, že vévoda hannoverský skutečně roku 1697

---

[144]) Právě tak Leibniz, ačkoli měl jakési tušení o tom, čím by mohl být tento divadelní útvar, »v němž se pojí všecky výrazové prostředky: krása slov, rýmů, hudby, maleb, souladných pohybů« (dopis z roku 1681). K hudbě se vůbec stavěl tak, jako francouzští encyklopedisté za časů Rameauových. Jeho hudební ideál tkvěl celý v zpěvné prostotě. — »Často jsem si všiml, že na tom, čeho si odborníci váží nejvíce, není nic dojímavého. Prostota působí mnohdy silněji, než vypůjčené ozdoby.« (Dopis Henflingovi.)

[145]) Souhlasné zprávy vrstevníků jej líčí jako muže příjemného zevnějšku, malého, tělesně slabého, unaveného přílišným studiem, povahou vážného, ale v cho-

kurfiřtský titul dostal. A podivuhodný ten diplomat se uměl zařídit tak, že nejen provedl, co mu bylo uloženo, nýbrž zároveň i psal opery. Po smrti Arnošta Augusta roku 1698 oper zanechal; ale politikou se zabýval i potom. Roku 1703 se stal tajným radou kurfiřta falckého, předsedou náboženské rady; byl povýšen do stavu šlechtického. Papež Innocenc XI. jej roku 1706 jmenoval biskupem ve Spize.[146]) Kurfiřt falcký ho ustanovil vrchním almužníkem a pověřil ho vlašským a latinským dopisováním s vévodou brunšvickým. Od listopadu 1708 do dubna 1709 pobýval Steffani v Římě, kde ho papež zahrnul poctami, jmenoval jej domácím prelátem, asistentem apoštolského trůnu, abbém ze S. Stefana in Carrara, apoštolským vikářem v severním Německu s úkolem dohlížeti na katolíky ve Falcku, v Brunšvíku a Braniborsku.[147]) A tenkrát, jak jsme viděli, setkal se s Händlem.

---

vání vždy roztomilého, duchaplného a laskavého, hovořícího jasně a klidně, vybraně taktního, svrchovaně a neúchylně uhlazeného, dokonalého dvořana a nadto muže velmi vzdělaného, vášnivě se zajímajícího o filosofii a o matematiku. Leibniz ho seznámil s německým státním právem. — Ve Fischerově knize Musik in Hannover najdete reprodukci velmi vzácné podobizny Steffaniho v biskupském úboru.

[146]) Biskupem in partibus. Spiga je místo ve španělské Západní Indii.

[147]) Na konec se vikářského úřadu vzdal; měl z něho

Musil tu být v náčrtku vylíčen život této neobyčejné osobnosti, jež byla zároveň abbém, biskupem, apoštolským vikářem, důvěrným rádcem a vyslancem knížat, varhaníkem, kapellmeistrem, hudebním kritikem,[148]) znamenitým zpě-

---

víc nepříjemností než potěšení. Do Italie odcestoval znovu roku 1722. Roku 1724 byl jmenován doživotním předsedou Academy of antient musick, založené v Londýně jeho žákem Galliardem. Akademii věnoval řadu svých skladeb; ale od té doby, co se stal biskupem, jich nepodpisoval; vycházely se jménem jeho tajemníka Gregoria Pivy. Do Hannovru se vrátil roku 1725. Po letech velkosvětského života, na nějž mu nestačily příjmy, octl se v tísni a musil prodat své krásné sbírky obrazů a soch, mezi nimiž prý byla i díla Michelangelova. Anglický král mu dluhy částečně zaplatil. Steffani zemřel mrtvicí za jedné jízdy do Frankfurtu, 12. února 1728. Jeho obsáhlá politická korespondence byla poslána do Říma, kde je dosud v Archivio della Sacra Congregazione de Propaganda Fide. — Viz A. Einstein: Notiz über den Nachlass Agostino Steffanis im Propaganda-Archiv zu Rom. (Sammelbände der I. M. G., březen 1909.)

[148]) Je od něho znám spisek, psaný formou dopisovou, s názvem: Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi; vyšel roku 1695 v Amsterodamě a roku 1700 byl vydán v německém překladu. Hájí tam význam hudby nejen jako umění, nýbrž i jako vědy.

vákem[149]) a znamenitým skladatelem — nejen pro významnost této postavy, nýbrž proto, že Steffani měl značný vliv na Händla, který na něho vždycky vděčně vzpomínal.[150])

Co je Steffaniovu umění vlastní a čím vyniká nade všecky své vrstevníky, to je mistrovská znalost zpěvu. Ačkoliv Italové se v tom vyznali všichni, žádný nepsal pro hlas tak čistě. Scarlatti bez rozpaků přepíná hlasové možnosti s úmyslem buď výrazovým nebo koncertantním. U Steffaniho, jak praví Hugo Goldschmidt,[151]) »drží pero zpěvák«. Jeho dílo poskytuje nejdokonalejší sbírku italského zpěvu z jeho zlatého věku, a Händel mu byl zavázán za svůj velmi jemný smysl pro bel canto. Steffaniovy opery získávají ovšem tou virtuositou málo. Jsou nevalné s hlediska dramatického, dost málo výrazné, nadužívají vokalisací:[152]a) byly to opery psané především pro zpě-

---

[149]) Jeho zpěv se těšil proslulosti. Hlas měl sice slabý, ale čistotou a jemností slohu, vybraným a cudným výrazem byl — podle Händla — nade všecko přirovnání.

[150]) Viz Hawkinse. — Händel a Steffani pobývali v Hamburce oba touž dobou, k největšímu Händlovu prospěchu, hlavně roku 1711.

[151]) H. Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik, sv. I., 1907, Charlottenburg.

[152]a) Řada tónů, která se zpívá na jedinou slabiku. (Pozn. překl.)

váky.[152b]) Ale jeví se v nich zvláštní zájem o harmonii a kontrapunktická dovednost, která je protikladem homofonního téměř způsobu práce Lullyho.[153]) — Skutečný nárok na slávu má Steffani pro svou vokální hudbu komorní a nade všecko pro svoje Dua.[154]) Jsou všemožného rázu a všemožných rozměrů. Některá byla vytvořena jako jediný kus; jiná mají útvar d a c a p o. Vyskytují se mezi nimi hotové kantáty s recitativy, se sóly a s duety. A jiná spolu souvisí, družíce se v jakési malé L i e d e r k r e i s e. Jsou psána způsobem,

---

[152]b) Práce Huga Riemanna přece jen však ukázaly, že je třeba rozeznávat mezi operami Steffaniho psanými pro Hannover, v nichž má převahu virtuosita, a mezi operami původně skládanými pro Mnichov, které jsou velmi krásné a v nichž se vyskytují vzorné a r i e d a c a p o.

[153]) Zato skladby symfonické, hlavně ouvertury, jsou slohem lullyovské a mohly být Händlovi vzorem. V hannoverském orchestru vládl francouzský sloh. Telemann říkal: »V Hannovru je srdce francouzské hudební nauky.«

[154]) Jak se zdá, Steffani skládal ta dua jako učitel hudby, ustanovený u dvorských dám; některá byla psána pro kurfiřtku braniborskou Žofii Dorotu. Tato dua byla v své době pokládána za arcidíla a hojně se opisovala. Jejich bibliografii najdete v I. sv. V y b r a n ý c h s k l a d e b S t e f f a n i h o, jež u Breitkopfa vydali A. Einstein a A. Sandberger. Jen pařížská konservatoř chová šest svazků Steffaniových rukopisných d u e t t i.

který se vyvíjí od Schütze a Bernabeiho k Händlovi a k Telemannovi. Ale jejich vnitřní stavba je skoro všeobecně táž: první hlas uvede sám první větu, v níž se obráží básnická nálada skladby; druhým hlasem je téma opakováno unisono nebo v oktávě; při druhém tématu nechají hlasy unisona a začnou volně fugované kánonické imitace; pak se vrátí první část jako závěr. Když je duo rozvinutější, následuje po prvním nápěvu molovém druhý nápěv durový, v němž se popustí uzda virtuositě, načež se vrátí první nápěv molový. Tato díla se vyznamenávají podivuhodnou melodickou krásou a často i hlubokým výrazem. V námětech veselých má Steffani čilý půvab a vybraný rozmar scarlattiovský. V smutku se blíží vzorům nejvyšším: Schützovi, Provenzalemu, J. S. Bachovi; jest jedním z největších hudebních lyriků XVII. století.[155]) Duetty Steffaniho se ustálil sloh

---

[155]) Viz arie: *Lungi dall' idol*, *Occhi perchè piangete* a hlavně *Forma un mare*, která jeví překvapující podobnost s nejkrásnějšími písněmi Philippa Heinricha Erlebacha: *Meine Seufzer* (vydal Max Friedländer v svých *Dějinách písně v XVIII. století*). Můžeme se vším právem domnívat, že v Steffanim našel Erlebach jeden ze svých vzorů.

Zpozorujeme v nich zálibu Steffaniho (jako ji najdeme u velikých soudobých Vlachů) v chromatice a v slohu kontrapunktickém. Steffani byl jedním z oněch tehdejších umělců, kteří měli nejblíže k duchu

a útvar tohoto hudebního druhu. Úlohu, kterou měl Steffani v hudbě, bych nejspíše přirovnal k úloze Fra Bartolommea v malířství — oba se snažili s dokonalým uměním a s velmi vyrovnaným duchem, aby našli komposiční zákony v ohraničených uměleckých oborech. Fra Bartolommeo hledal rovnováhu skupin a soulad linií ve výjevech o třech nebo o čtyřech postavách, seskupených v okrouhlém obraze; Steffani soustředil všechno úsilí důmyslu, vynalézavosti a uměleckého vědění v úzkém rámci dueta. Oba tito církevní umělci se vyznačují uměním zářivým, jistým sebou, umělým a prostým zároveň, vášnivým málo nebo nic: jsou to duše ušlechtilé, čisté, trochu neosobní. Byli určeni, aby připravovali cestu jiným. Jak to říká Chrysander: Händel jde v šlépějích Steffaniho; jenže šlépěj Händlova je větší.



Händel se roku 1710 v Hannovru zastavil jen na krátký čas. Sotva se uvázal v úřad, vyžádal si a dostal dovolenou na cestu do Anglie, z níž mu byly učiněny některé návrhy. Projel Holandskem

---

staré hudby, třebas i zároveň razil cestu hudbě nové; a je příznačné, že byl zvolen za předsedu londýnské Academy of antient Musick, která si brala za vzor umění Palestrinovo a madrigalistů z konce XVI. věku. Nepochybuji, že se Händel i po té stránce mnoho naučil od Steffaniho.

a do Londýna přišel, pětadvacetiletý, koncem podzimu 1710.

Anglická hudební epocha byla uzavřena. Před patnácti lety pozbyla Anglie svého největšího hudebníka, Henryho Purcella, předčasně zemřelého v šestatřiceti letech.[156])

Za krátkého života vytvořil značné dílo: opery, kantáty, skladby církevní a instrumentální. Tento geniální skladatel byl duch vzdělaný, dobrý znalec Lullyho, Carissimiho, vlašských sonát, a zároveň i velmi anglický, nadaný lehkou tvořivostí melodickou a nikdy neodcizený duchu svého kmene. Jeho umění oplývá půvabem a jemností, jsouc mnohem aristokratičtější než umění Lullyho: je to Van Dyck přenesený do hudby; všechno je v něm svrchovaně uhlazené, vybrané, plynné a trochu nedokrevné. Jeho ušlechtilost není předstíraná a stále se posiluje, jak to Angličané rádi dělají, stykem s životem venkovským. V XVII. století nenajdete oper, v nichž by se vyskytovalo více svěžích melodií, vnuknutých lidovou hudbou nebo pracovaných v lidovém tónu. Tento rozkošný umělec, churavý, malátného temperamentu, měl cosi ženského, křehkého, málo odolného. V jeho básnické unylosti tkví jeho kouzlo, ale také jeho nedostatek; ona způsobila, že se nemohl svému uměleckému pokroku věnovat s händlovskou tvrdo-

[156]) Henry Purcell se narodil asi roku 1658 a zemřel roku 1695.

šijnosti. Skoro všude mu něco chybí, nesnažil se zdolat poslední překážky, které ho dělily od dokonalosti; jsou to geniální pokusy s podivnými slabostmi, mnoho věcí zběžně odbytých, zvláštní nedovednost v zacházení s nástroji a s hlasem, neobratné kadence, jednotvárné rytmy, chudé harmonické předivo, zejména v dílech velikých krátký dech, jakási fysická vyčerpanost, pro kterou nemůže své nádherné myšlenky dovést až do konce. Ale musíme ho chápat v jeho pravém významu: je to jedna z nejbásničtějších hudebních postav, — úsměvná a trochu elegická, — jakýsi malý Mozart, věčně v rekonvalescenci. Nic všedního ani hrubého. Líbezné melodie, vyplynulé ze srdce, v nichž se zrcadlí, co je v anglické duši nejčistšího. Vybrané harmonie, lahodné disonance, záliba v střetání septim a sekund, v neustálém kolísání z dur do mol, v jemných a měnivých odstínech, v mdlém, neurčitém, zastřeném světle jako jarní slunce prozařující lehkou mlžinou.[157])

Napsal jen jednu skutečnou operu: podivuhodnou D i d o a n d A e n e a s z roku 1680.[158]) Ostatní jeho velmi četná dramatická díla jsou scénická hudba; nejkrásnější její typ jeví hudba k Dryde-

---

[157]) Viz preludium či »Dance« z D i o c l e s i a n a a předehru z B o n d u c y.

[158]) Anglické umění nevytvořilo nikdy nic, co by více zasluhovalo být stavěno na roveň s arcidíly umění vlašského, než výjev Didoniny smrti.

nově hře King Arthur z roku 1691. Je skoro vesměs episodická; mohla by se vynechat a děj by tím v podstatě neutrpěl. Anglický vkus se vzpíral operám, zpívaným od začátku do konce; za času Händlova tlumočil Addison tuto národní nechuť v Spectatoru.

Ačkoliv Händlova představa o zpěvohře byla jiná a třeba se jeho osobnost hluboce lišila od osobnosti Purcellovy, přece jen i z genia tohoto předchůdce těžil tak, jak to činil s jinými. Když přišel do cizí země, neznaje ani jejího jazyka, ani jejího ducha, bylo přirozené, že si zvolil za vůdce anglického mistra. Tak vzniklo to, co mají obdobného. Purcellovy ódy se často zdají náčrtkem k Händlovým kantátám a oratoriím; najdeme v nich tentýž architektonický sloh, tytéž protiklady v tempech, v nástrojových barvách, ve velikých souborech a sóli. Některé tance,[159]) některé hrdinné arie, rytmicky strhující, s triumfálními fanfárami,[160]) jsou již händlovské. Ale u Purcella to jsou jen záblesky. Jeho osobnost a jeho umění byly jiné. On také, jako tolik tehdejších znamenitých hudebníků, se ztratil v Händlovi jako pramínek v řece. Ale v tom pramínku byla anglická

---

[159]) King Arthur: »Veliký tanec« nebo závěrečná chaconna; Dioclesian: Trio a závěrečný sbor.

[160]) Zejména proslulá arie v King Arthur o »svatém Jiří, ochránci našeho ostrova, vojáku a světci...«

poesie, které nemá, nemohlo mít celé Händlovo dílo.

Po Purcellově smrti byl s anglickou hudbou konec. Zaplavily ji cizí živly.[161]) Obnovená puritánská oposice přispěla svými útoky na anglické divadlo k tomu, že odstrašení národní umělci ustoupili.[162]) Poslední mistr velikého období, John Blow, — úctyhodný umělec, v své době slavný, jehož poněkud matné, zastřené osobnosti nechyběla ani ušlechtilost, ani výrazné cítění, — oddal se nábožným myšlenkám.[163]) Když nebylo skladatelů anglických, zmocnili se místa Italové.[164]) Bývalý

[161]) Ne již Francouzi, kteří sice byli za doby Stuartovců velmi vlivní, ale od revoluce roku 1688 skoro vymizeli, — nýbrž Italové.

[162]) Proslulý pamflet Stručný nástin nemravnosti a bezbožnosti anglického divadla (A short view of the immorality and profaness of the English stage, with the sense of Antiquity) od kněze Jeremiáše Colliera, vyšlý roku 1688, nabyl veliké důležitosti, poněvadž se žhavým přesvědčením vyjadřoval skryté cítění národa. Dryden se první dal pokorně na pokání.

[163]) Viz předmluvu k jeho sbírce Amphion Britannicus z roku 1700. Blow zemřel roku 1708.

[164]) Za Restaurace (roku 1660, 1674) pokoušelo se v Londýně o úspěch několik italských operních společností. Vždycky marně. Usadili se tam však někteří Italové, kteří se zdaru dodělali: kolem roku 1667 Giovanni Battista Draghi z Ferrary; kolem roku 1677

hudebník královské kapely Thomas Clayton přinesl z Italie operní libreta i partitury a přivedl zpěváky. Vzal staré bolognské libreto, dal je přeložit jedním Francouzem do angličtiny, přizpůsobil k němu neobratně jakousi hudbu, která nestála za nic; a to bylo, jak hrdě praví, »první hudební drama, zúplna složené a provedené v Anglii ve slohu vlašském«: Arsinoé, královna cyperská. Tato nicotnost, hraná v Drury Lane roku 1705, měla veliký úspěch, ještě však překonaný pravou italskou operou, jež se v Londýně dávala roku následujícího: Camilla, regina de' Volsci od Marca Antonia Bononciniho.[165]) Marně se znepokojený Addison pokoušel bojovat s italským vpádem, dobíraje si s roztomilou ironii snobismus obecenstva a snaže se proti opeře vlašské postavit národní operu anglickou:[166]) podlehl

houslista Niccolò Matteis, jenž v Anglii uvedl ve známost instrumentální díla Vitaliho a Bassaniho; konečně italští zpěváci, Pietro Reggio z Janova, proslulý Siface (Francesco Grossi), jenž prováděl roku 1687 hudbu Scarlattiho — v Londýně bezpochyby po prvé; Margherita de l'Espine, která od roku 1692 pořádala italské koncerty. Ale zaujetí pro italské umění začalo rokem 1702.

[165]) Bratr slavného Bononciniho (Giovanniho).

[166]) Byla to Rosamunda, hraná roku 1707; dávala se jen třikrát. Addison, který měl pramálo hudebního smyslu, vzal si za spolupracovníka jalového Claytona. Jeho satiry proti vlašské opeře vycházely v březnu-dubnu roku 1710 ve Spectatoru.

a s ním i veškeré anglické divadlo.[167]) Thomyris zahajuje roku 1707 představení zpola vlašská, zpola anglická. Počínajíc Almahidou v lednu 1710, všecko je italské. Žádný anglický hudebník se již nesnaží s tím bojovat.[168])

Když koncem roku 1710 přišel Händel, bylo národní umění mrtvo. Je tedy nesmysl, když se říká, jak je zvykem, že on zabil anglickou hudbu. Nebylo už co zabíjet. Londýn neměl ani jednoho skladatele. Zato oplýval znamenitými virtuosy. Hlavně tam působila jedna z nejlepších družin vlašských zpěváků, jaké se mohly v Evropě najít. Händla, uvedeného ke královně Anně, milovnici

---

[167]) Jasný důkaz byl o té porážce podán roku 1708. Tři léta předtím založil básník Congreve za ochrany královniny divadlo Haymarket, aby se tam hrálo staré anglické drama. Roku 1708 se musilo anglické drama vystěhovat. Usadila se tam opera.

[168]) Jenom dva Němci, v Anglii usazení a požívající tam domovského práva, Dr. Christoph Pepusch a Nicolò Francesco Haym, vsouvají několik svých vlastních skladeb do vlašských oper, dávaných v Londýně. Shledáme se s nimi později. Pepusch, zakladatel Academy of antient musick, vzniklé roku 1710, nebyl Händlovi valně nakloněn a dobíral si jeho opery v pověstné Beggar's Opera z roku 1728. Haym, který se odhodlal roku 1730 vydat veliké Dějiny hudby, byl jedním z Händlových libretistů.

Knihovna pařížské konservatoře chová sbírku arií z hlavních italských oper, hraných v Londýně v letech 1706 až 1710. (Londýn, Walsh.)

hudby a dobré clavecinistce, přijal s otevřenou náručí ředitel Opery Aaron Hill. Byla to zvláštní osobnost: cestoval po východních zemích, napsal Dějiny otomanské říše, několik tragedií, překládal Voltaira, založil Beech Oil Company na lisování oleje z bukvic, zaměstnával se chemií a zabýval se stavbou lodí.[169]) Tento čiperný všeuměl ihned sestavil rozvrh opery podle Osvobozeného Jerusalema. Byl to Rinaldo, napsaný — text i hudba — za čtrnáct dní a po prvé hraný 24. února 1711 v Haymarketu.

Úspěch byl ohromný. Rozhodl o vítězství vlašské opery v Londýně; a když zpěvák Nicolini, který zpíval úlohu Rinalda, odjížděl z Anglie, odnesl partituru do Neapole, kde ji dal za přispění mladého Leonarda Lea provést roku 1718. Rinaldo znamená obrat v dějinách hudby. Vlašská opera se předtím zmocnila Evropy; nyní se naopak začínají vlašské opery zmocňovat cizí hudebníci, které odchovala: italisující Němci. Po Händlovi to bude Hasse, po něm Gluck a pak Mozart. Ale Händel je z těch dobyvatelů první.[170])



[169]) Viz Mainwaringa a Chrysandra.

[170]) Když básník Barthold Feind vydal v Hamburce roku 1715 překlad Rinalda, neopominul upozornit, že »všeobecně proslulý p. Händel« je od Vlachů nazýván »l'Orfeo del nostro secolo« (Orfeem našeho věku) a »un ingegno sublime« (vzne-

Od Rinalda až do té doby, kdy se Händel nadobro usadí v Londýně, to jest od roku 1711 do konce roku 1716, trvá neurčité období, v němž kolísá mezi Německem a Anglií, mezi hudbou církevní a zpěvohrou.

Händel, jenž měl titul hannoverského Kapellmeistra, musil se v červnu 1711[171]) vrátit na svoje místo. V Hannovru se shledal s biskupem Steffanim a pokusil se psát v jeho slohu. Podle jeho vzoru složil na dvacet komorních duet, která se však své předloze nevyrovnají, a krásné německé písně k básním Brockesovým.[172]) Některé z jeho nejlepších skladeb instrumentálních, první jeho koncerty hobojové, jeho sonáty pro flétnu a bas[173]) pocházejí, jak se zdá, také z této doby. Ka-

---

šeným geniem). — Vzácná čest, dodává, »neboť o žádném Němci se tak nevysloví ani Vlach, ani Francouz, jak už ti pánové mají ve zvyku se nám posmívat«.

[171]) Tuze nespěchal. Zastavil se v Düsseldorfu u kurfiřta falckého. (A. Einstein: Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Händels, Zpráva společnosti I[nternationale] M[usik-] G[esellschaft], duben 1907.) A potom, v posledních měsících toho roku, jel navštívit svou rodinu do Halle.

[172]) Jsou to vlastně spíš malé kantáty než písně. Schoelcherova sbírka v knihovně pařížské konservatoře je obsahuje v opisech.

[173]) XXVII. a XLVIII. sv. velkého händlovského vydání.

valiři hannoverského dvora byli vášniví flétisté; orchestr, řízený Farinelem, byl znamenitý; hlavně hobojisté se dopracovali takové virtuosity, jaké dnešní hudebníci sotva dosahují. Zato hannoverská opera byla zavřena; a Händel ani nemohl dát provést R i n a l d a.

Okusil divadla a nehodlal se ho zříci. Toužil proto po Londýně. Zkoumal v Anglii půdu, usoudil, že je přízniva, pevně se rozhodl, že se tam usadí. Dostával odtamtud pravidelné zprávy.[174]) Od té doby, co odjel, žádná opera mimo R i n a l d a se nemohla udržet na repertoáru. Angličtí milovníci hudby ho volali zpět. Händel, který už hořel nedočkavostí, aby se vydal na cestu, vyžádal si u hannoverského dvora novou dovolenou. Byla mu udělena a to slovy co nejlaskavějšími, — »s podmínkou, že se po rozumné době vrátí«.[175])

V Londýně se zas octl koncem listopadu 1712, právě včas, aby dohlédl na provedení selanky I l P a s t o r F i d o, díla psaného naspěch, jehož nejkrásnějších zpěvů užil později ještě jednou.[176])

---

[174]) Z dopisů, psaných roku 1711, je patrno, že si Händel v Německu hleděl toho, aby se zdokonalil v znalosti angličtiny.

[175]) Hannoverský rod si činil, jak známo, následnické nároky na trůn anglický; musil se chovat šetrně k příbuzné, po níž chtěl dědit, ke královně Anně, u které byl Händel oblíben.

[176]) V druhém znění toho díla z roku 1734. Přidal k němu potom i sbory.

Za tři neděle dokončil pak »tragickou operu« Teseo o pěti velmi krátkých dějstvích,[177]) hranou v lednu 1713; je na ní vidět samý chvat i plno genia.

Händel se snažil v Anglii zakořenit. Oddanost národa k panovníku i anglickou národní hrdost přijal za svou jakožto tvůrce skladeb k politickým slavnostem. Blížilo se uzavření míru utrechtského, pro Anglii skvělého. Händel přichystal Te Deum, které měl hotovo již v lednu 1713. Ale zákony království nedovolovaly, aby hudba k oficielním slavnostem byla objednána u cizince; jenom parlament mohl povolit úchylku od této zvyklosti. Händel obratně napsal velmi lichotivou ódu k narozeninám královny Anny (Birthday Ode for Queen Anne). Dávala se 6. února 1713 v Saint James Palace; a okouzlená královna objednala u Händla k míru utrechtskému Te Deum a Jubilate, jež byly hrány 7. července 1713 při slavnostních obřadech v katedrále svatého Pavla za přítomnosti parlamentu. Tato díla, v nichž si Händel vzal na pomoc příklad Purcellův,[178]) byla prvními jeho velkými pokusy v oboru monumentálním.

Händlovi se podařilo, že se přes všecky zvyklosti

---

[177]) Je to jediná Händlova pětiaktová opera. Text byl od Hayma.

[178]) Purcell napsal roku 1694 Te Deum and Jubilate.

stal oficielním skladatelem anglického dvora. Ale tím se zároveň i těžce prohřešil proti povinnostem k svým druhým pánům, k vladařům hannoverským, v jejichž službách stále ještě byl. Vznikl totiž svrchovaně napjatý poměr mezi sestřenicí, po níž se mělo dědit, a chudými příbuznými z Hannovru. Královně Anně se zprotivili; zvláště nemohla snést inteligentní vévodkyni Žofii, dávala na ni skládat posměšné písně; a tajně se dorozumívala s nápadníkem trůnu Stuartem, jejž chtěla uznat dědicem. Tím, že zůstal v jejích službách, Händel se tedy obrátil proti svému hannoverskému panovníku. Někteří jeho dějepisci to nazvali dokonce zradou. Je to jediná chyba v Händlově životě, které jeho životopisec Chrysander neomlouvá, poněvadž uráží jeho německé vlastenectví. Ale po pravdě musíme říci, že německého vlastenectví Händel mnoho neměl. V názorech se podobal ostatním velikým německým umělcům svého času, jejichž vlastí bylo umění a víra. Na státu mu záleželo málo.

V té době bydlil u anglických mecenášů: rok u jednoho bohatého hudebního nadšence ze Surreye, potom v Piccadilly u hraběte Burlingtona. Zůstal u něho tři léta. Častými hosty tohoto domu, popsaného Gayem, byl i Pope a Swift. Händel tam hrával na varhany a na clavecin před vybranou londýnskou společností, jež se mu velmi obdivovala, s výjimkou Popea, který neměl hudbu rád.

Psal málo,[179]) nechával na sebe působit život jako za časů svého pobytu v Neapoli, čekal, nespěchaje, až se prosytí anglickým ovzduším. Händel byl z těch, kteří dovedou napsat tři opery za dva měsíce a pak zahálet po celý rok. Jako divoká řeka: hned vystoupí z břehů a hned je bez vody.

A také čekal, jak se vyvinou věci. Hannoverští už byli, podle všeho, z dědictví úplně vyloučeni. Vévodkyně Žofie zemřela 7. června 1714 zármutkem, jak praví Chrysander — (a také, abychom nelhali, mrtvicí) —, jsouc přesvědčena, že po dědictví prahne Stuart. Händel zůstal zticha ještě víc než kdy jindy, o návratu do Hannovru ani nemukl. Ale náhoda mu zhatila všecky plány. Za dva měsíce po smrti vévodkyně Žofie zemřela náhle 1. srpna 1714 i královna Anna. A téhož dne byl ve zmatku, v nějž tato neočekávaná událost uvrhla stranu stuartovskou, prohlášen tajnou radou za krále Jiří Hannoverský. 20. září přibyl do Londýna. 20. října byl korunován ve Westminstru. Zaražený Händel zůstal se svou Ódou pro královnu Annu na holičkách a při tom s trapným pomyšlením, že by se jeho Te Deum dávalo k nastolení nového královského rodu, kdyby byl počkal ještě rok.

---

[179]) Pro Burlingtonovo ochotnické divadélko prý složil operu Silla (1714), jejíchž nejlepších míst použil znovu v Amadigi. — Do té doby lze také klást některé skladby klavírní, vyšlé ve sbírce r. 1720.

Ale musí se mu spravedlivě přiznat, že ho ta nehoda patrně příliš nerozčilovala. Nenamáhal se tím, že by byl žadonil o prominutí. Pustil se zas do práce a napsal operu Amadigi. To byl ještě nejlepší způsob, jak vyhrát svou věc. Král Jiří I. Hannoverský měl hodně chyb; ale měl i jednu velikou přednost: upřímně miloval hudbu a této vášni se kolem něho oddávalo i mnoho jeho dvořanů, více či méně úctyhodných. Hudba byla v Německu za všech časů pramenem, v němž se očišťují poskvrněná srdce, byla vykoupením z drobných nízkostí každodenního života. Ať už si král Jiří o Händlovi myslil cokoli, nemohl ho potrestat, aby tím nepotrestal i sám sebe. Po úspěchu rozkošného Amadigiho, hraného po prvé 25. května 1715, nedovedl se už na svého hudebníka déle hněvat. Usmířili se.[180]) Händel zase

---

[180]) Podle pověsti složil Händel v srpnu 1715 proslulou Water Musick (hudbu na vodě), aby si opět získal královu přízeň. Usadil se prý s orchestrem v člunu a dal své dílo provést při jedné projížďce Jiřího I. po Temži; a okouzlený král prý Händlovi vrátil své přátelství. — Zdá se však, že Water Musick je z doby o dvě léta pozdější, než kdy byl Händel vzat opět na milost; a výjev, jejž Chrysander v svém prvním svazku klade na 22. srpen 1715, Fischer (Musik in Hannover) do října 1715, přesunuje Chrysander v svém třetím svazku na 17. červenec 1717, uváděje doklad z tehdejších novin, který se ostatně nezdá rozhodující. Ať je tomu jakkoli,

bral plat hannoverského Kapellmeistra, než se stal učitelem hudby malých princezen; a když král odcestoval v červenci roku 1716 do Hannovru, zúčastnil se té cesty i Händel.

Nedá se však říci, že měl u dvora mnoho práce. Král byl zaměstnán svými věcmi a lovem. Dokonce si nenašel ani chvíle pro svého starého služebníka Leibnize, který zemřel 14. listopadu 1716 v Hannovru, aniž si toho kdo u dvora povšiml. Händel použil volného času, jehož mu bylo dopřáváno, k tomu, aby se posílil stykem s německým uměním.

V Německu tehdy panovala móda hudebních Pašijí. Byl to proud zároveň církevní i divadelní. Dal se v něm rozeznat vliv pietismu i opery. Keiser, Telemann i Mattheson psali v Hamburce Pašije, které dělaly hodně rozruchu[181]) a jimž byl podkladem proslulý text senátora Brockesa.

---

dílo patrně vskutku pochází z oné doby a po prvé vyšlo asi roku 1720.

[181]) Keiser první, roku 1712 (Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus... atd.). — Pak Telemann, roku 1716, několik měsíců před Händlovým příchodem. A brzy potom Mattheson. — Pašije Händlovy se dávaly po prvé v Hamburce v postě 1717, když Händel byl již zase v Anglii. Čtvero Pašijí od Keisra, Telemanna, Matthesona a Händla se hrálo roku 1719 v hamburském dómě, v němž byl Mattheson kantorem (ředitelem kůru).

Podle jejich příkladu a snad i aby se změřil s těmito muži, kteří všichni bývali jeho soupeři nebo přáteli,[182]) i Händel se chopil téhož textu a napsal roku 1716 také Passion nach Brockes.

Toto mohutné a různorodé dílo, v němž najdeme nevkus hned vedle míst velikolepých, v němž se umělkovanost a přepjatost mísí v umění nejhlubší a nejzdrželivější — (dílo, které J. S. Bach dobře znal a na které si později vzpomněl), — poskytlo Händlovi rozhodující zkušenost. Když je psal, cítil, co všechno ho dělí od pietistického umění německého; a po návratu do Anglie[183]) složil Žalmy a Esteru.



[182]) Händel a Mattheson si tehda vyměnili několik dopisů. Mattheson se právě pustil do hudební polemiky s varhaníkem a teoretikem Buttstedtem; cítil potřebu opřít se o veličiny německé hudby. Rozeslal jim anketní dotazník (o řeckých stupnicích, o solmisaci atd.). Händel, zasypávaný otázkami, odpověděl opožděně roku 1719; dával za pravdu Matthesonovi, zřejmému modernistovi, proti přívržencům tonin starých. Mattheson ho také žádal o podrobnosti, týkající se jeho života, aby jich použil v chystaném životopisném slovníku. Händel prohlásil, že nemůže vyhovět, poněvadž se mu nedostává potřebného klidu, aby věc promyslil; dal jenom neurčitý slib, »že se později vrátí k hlavním dobám, jež prožil v svém povolání.« — Ale Matthesonovi se nikdy nepodařilo dostat z něho víc.

[183]) Koncem roku 1716. Za této cesty po Německu,

Nastalo hlavní období jeho života. Mezi rokem 1717 a 1720, když byl v službách vévody Chandosa,[184]) dokonale si uvědomil svou osobnost a vytvořil nový sloh v hudbě i na divadle.

Anthems (neboli Žalmy) Chandos[185]) se mají k Händlovým oratoriím tak, jako se mají jeho Italské kantáty k jeho operám: jsou

---

kde poskytl pomoci vdově po svém učiteli Zachowu, jež se octla v bídě, odvedl si z Anspachu starého universitního přítele Johanna Christopha Schmidta, který obchodoval s vlněným zbožím a nechal všeho, jmění, ženy i dítěte, aby se vydal s Händlem do Londýna. Po celý život zůstal Schmidt připoután k Händlovi, zabýval se jeho věcmi, opisoval mu rukopisy, opatroval mu hudebniny; a po něm zaujal jeho syn Schmidt (nebo Smith) junior stejně oddaně totéž místo. Zjevný doklad, jak silnou přitažlivostí uměl Händel působit.

[184]) Vévoda Chandos byl Krésus, který zbohatl ze svého úřadu jako vrchní správce armádních financí za královny Anny i spekulacemi Jihomořské společnosti. Dal si postavit velkolepý zámek v Canons, několik mil od Londýna. Žil si tam jako nějaký malý panující kníže, obklopen stem švýcarských gardistů. Okázalost jeho nádhery zavdávala příčinu k posměchu: Pope si ho dopřál plnou měrou.

[185]) Anthems vyplňují tři svazky velkého händlovského vydání. Třetí z nich je vyhrazen dílům z doby pozdější než je ta, kterou se tu zabýváme. První dva obsahují 11 Anthems Chandos, z nichž dva v dvojím, jeden v trojím znění.

V téže době napsal Händel trojí Te Deum.

to nádherné náčrtky, úryvky z epopejí. V těchto církevních kantátách, psaných pro vévodovu kapli, vykazuje Händel první místo sborům: ony jsou sám hlas, jímž zpívá bible — mužný, hrdinný hlas, vyproštěný z výkladů a sentimentálních výlevů, kterými jej německá zbožnost zbavovala vší jadrnosti. Je to již duch a sloh Izraele v Egyptě, jsou to velkorysé, monumentální linie, lidový dech.

Stačil jediný krok, aby se přešlo od těchto biblických epopejí k dramatu. Händel jej učinil Esterou, která se v své první podobě nazývala Haman and Mordecai, a masque (Aman a Mardocheus, maska).[186]) Je možné, že se 29. srpna 1720 při prvním provedení u vévody Chandosa hrálo to dílo na jevišti. Buď tomu jakkoli, je to jedna z největších tragedií v antickém slohu, napsaných od dob Řeků. — Jako by byla přivedla Händlova ducha k ideálu helénskému, složil téměř zároveň i pastorální tragedii

[186]) Masky byly, jak známo, světské skladby, v Anglii za dob Stuartovců velmi oblíbené; částečně se hrály a tančily jako divadelní kus, částečně se zpívaly jako skladba koncertní. — (Viz Paul Reyher: Anglické masky, Paříž, 1909.)

Händel se k Esteře vrátil roku 1732 a přepracoval ji. První Ester jest jednodílná o šesti scénách. Druhá Ester má tři dějství, z nichž každé začíná i končí velikými sbory v antickém slohu. Tvrdívalo se, že text napsal Pope.

Acis and Galatea, kterou nazval rovněž maskou[187]) a jež nebyla prosta myšlenek čistě oratorních. Toto malé básnické[188]) a hudební arcidílo, v němž se předvádějí úsměvné i elegické obrazy krásné sicilské báje, dosahuje klasické dokonalosti, Händlem nikdy již nepřekonané.

*

Ester i Acis dosvědčovaly, jak Händel touží dát do služeb dramatického děje všechny síly hudby sborové i symfonické. Ani v těchto dvou dílech, jež razila cestu — aniž měl o tom tušení — jeho příštím oratoriím, nebylo jeho cílem oratorium, nýbrž opera. Vždycky ho lákalo divadlo; a jenom řada pohrom, nakupených úpadků jej později proti jeho vůli od divadla odvrátila. Je tedy přirozené, vidíme-li, že se právě v době, kdy píše Esteru a pastorale Acis, ujímá hudebního ředitelství v divadelním podniku, v němž pak utratil část sil i kus života: v Akademii vlašské opery.[189])

---

[187]) Když se to dílo dávalo znovu roku 1733, dostalo se mu dokonce názvu: English opera.

[188]) Půvabný text je od Gaye.

[189]) Byla to akciová společnost s kapitálem 50.000 liber, upsaných v podílech po stu liber na čtrnáct let, při čemž každá akcie dávala právo na jedno místo v divadle. V čele stál jako první předseda lord-komoří vévoda Newcastle (do roku 1723, kdy vstoupil do ministerstva a kdy jeho úřad zaujal vévoda Grafton).

Händel prý pokládal rokem 1720 za skončena svá učební léta. Hlavně jím končil — a o tom neměl potuchy — svá léta klidná. Až do onoho času vedl život těch nesčíslných dvorních hudebníků, kteří žili pod ochranou nějakého knížete a psali pro vybranou společnost. Nestalo se mu, aby mohl z toho prostředí vyjít, leč několika díly náboženskými nebo národními, v nichž se učinil hlasem lidu. Od roku 1720 až do smrti náleží všecko jeho umění všem. Staví se v čelo divadla, svádí boje s širokým obecenstvem, plýtvá při tom ohromnou životní silou, píše dvě nebo tři opery za rok, vyčerpávaje se řízením houfu virtuosů, neznalých kázně a pomatených pýchou, drážděn pletichami, ohrožován úpadkem, dvacet let vynakládaje svého genia na paradoxní úkol, aby v Londýně přiměl k růstu vlašskou operu, křivičnou, bledou, neschopnou života v půdě a v podnebí pro ni nevhodném. Bylo mu souzeno, poraženému i nepřemožitelnému, rozsévajícímu cestou arcidíla, aby

---

Druhým předsedou (skutečným ředitelem) byl lord Bingley. K ruce měl správní radu 24 ředitelů, každého roku volených znovu. Celek byl pod ochranou krále, jenž platil za svoji lóži ročně 1000 liber. — Dividenda, vyplácená podílníkům, činila roku 1724 sedm procent. Vážnost zpěvohry však utrpěla spekulacemi, jež přivedly podnik k úpadku.

Händel měl na starosti ředitelství toliko hudební až do roku 1728, kdy se ujal na svůj vrub řízení zpěvoherního podniku po všech stránkách.

na konci toho zuřivého zápasu dospěl na vrchol svého umění, k velikým oratoriím, jež dala jeho jménu nesmrtelnost.

Po návratu z cesty po Německu, do Hannovru, do Halle, do Düsseldorfu a do Drážďan, kterou vykonal, aby najal svou družinu vlašských zpěváků,[190]) Händel zahájil 27. dubna 1720 v divadle haymarketském londýnskou zpěvohru svou operou Radamisto, kterou věnoval králi.[191]) Obecenstva se nahrnulo velmi mnoho; ale hlavně ze zvědavosti a z módní záliby. Snobismus milovníků opery se brzy však nespokojil tím, aby mu vlašskou zpěvohru zastupoval povlaštěný Němec; a hrabě Burlington, bývalý Händlův ochránce, jel do Říma pro krále vlašské módy, pro Giovanniho Bononciniho.[192])

Bononcini pocházel z Modeny. Bylo mu asi padesát let.[193]) Jsa synem velmi nadaného umělce

---

[190]) Ta cesta trvala od února 1719 do konce téhož roku. Když byl Händel v Halle, dověděl se o tom J. S. Bach, který bydlel v Köthenu, čtyři míle od Halle; šel ho navštívit. Do Halle však přišel téhož dne, kdy Händel odtamtud právě odcestoval. — Tak to alespoň líčí Forkel.

[191]) Text od Hayma. Hned roku 1722 se tato opera dávala i v Hamburce v překladu Matthesonově.

[192]) Před ním již zavítal do Londýna Domenico Scarlatti, od něhož se hrála opera Narciso (1720), která však nedosáhla úspěchu.

[193]) Narodil se roku 1671 nebo 1672; neboť v svém

Gianmarie Bononciniho, jemuž předčasná smrt zabránila dosáhnout slávy,[194]) jsa s otcovskou láskou vychováván jedním z nejpřednějších italských mistrů té doby, jedním z těch vzácných umělců, kteří si zachovali úctu k minulosti i její znalost, Giampaolem Colonnou, varhaníkem u sv. Petronia v Bologni, — těšil se velmi záhy vznešené

---

op. 1., vyšlém roku 1684 nebo 1685, praví, že mu je něco přes třináct let.

O G. Bononcinim nelze nikterak říci, že by byl dobře znám. Není slavného hudebníka, o kterém by se bylo šířilo tolik nesprávností. Bononcini je jméno celého hudebnického rodu; lidé si je neustále navzájem mátli. Takové omyly se najdou dokonce i v kritickém knihopisu Eitnerově (do něhož se dostaly hrubou nedbalostí při čtení) i v nejnovějších pracích hudebních spisovatelů vlašských, jako u Luigiho Torchiho, který v díle Musica instrumentale in Italia (1901) spojuje všecky Bononcini v jedinou osobu. — Správnější, ačkoli velmi neúplná je monografie Luigiho-Francesca Valdrighiho: I Bononcini da Modena (1882).

[194]) Gianmaria Bononcini byl ředitelem kůru v modenské katedrále a v službách vévody Františka II. Dobrý houslista, skladatel instrumentálních sonát a suit, jimž Torchi a H. Parry připisují velikou historickou důležitost, vyznamenával se přemýšlivým duchem a r. 1673 věnoval císaři Leopoldu I. pojednání o harmonii a kontrapunktu, nazvané Musico prattico, které se znovu a znovu otiskovalo. Zemřel roku 1678 ani ne čtyřicetiletý.

ochraně knížecí, ba i císařské.[195]) Vynikaje nadáním ještě ranějším než Händel, vydával svá první díla v třinácti letech, členem Filharmonické akademie bolognské se stal v čtrnácti, ředitelem kůru v patnácti. Jeho prvni práce byly instrumentální: tuto zvláštnost zdědil po otci.[196]) K opeře se dostal teprve, když se pokusil o všecky ostatní obory. Neměl k ní vrozeného nadání; on byl rozený skladatel koncertní a zůstal jím i v opeře. Cesty do Německa a do Rakouska (roku 1700 byl tam jmenován císařským skladatelem a v Berlíně dal roku 1703 hrát svého Polifema)[197]) založily jeho evropskou slávu. Jeho hudba pak pronikla roku 1706 i do Francie a brzy tam pro sebe vzbudila neuvěřitelné zaujetí.[198]) Co se týče Italie, předčil tam od té doby svou pověstí i Scarlattiho, který snad dokonce, jak soudí Dent, i trochu podlehl jeho vlivu. Prožíval deset, patnáct let evropské obliby. Byl ovšem tlumočníkem jisté společnosti i doby.

---

[195]) Mnohé z prvních jeho skladeb jsou věnovány Františkovi II. z Modeny a op. 8, Duetti da camera (1691), je připsáno císaři Leopoldovi I., který jej ihned dal angažovat do dvorní kapely.

[196]) Proslul jako violoncellista.

[197]) Alfred Ebert: Attilio Ariosti in Berlin, 1905, Lipsko.

[198]) Viz Lecerf de la Viéville: Výklad o Bononcinim, otištěný v 3. části Srovnání hudby francouzské s hudbou italskou (1706).

Máme-li dát na Lecerfa de la Viéville, překvapovala v jeho hudbě hlavně odvážnost modulační, nadbytek hlasových ozdob, výstřední duch. Jeho škola se lullyovcům zdála školou umělkovanosti a nepřirozenosti proti škole zdravého vkusu. Byla také školou harmonie proti škole kontrapunktu. Bononcini byl tehdejším »vertikalistou« proti »horizontalistům« doby předešlé.[199]) V podstatě byl hudebním vyznavačem smyslů, odpůrcem duševnosti. Od jeho skladatelských začátků instrumentálních mu navždy zůstala lhostejnost k básním, k námětům, ke všemu mimohudebnímu. V hudbě se snaží především o vzácný, plný a měkký zvuk;[200]) a je zřejmé, že tím právě se líbil době, která se nechtěla namáhat duševním úsilím, jehož vyžaduje přísně vyvozené umění Scarlattiho nebo recitativní a výrazové umění Lullyho.[201]) V něm

---

[199]) »Jako u Corelliho,« praví Lecerf, »vyskytuje se i u něho málo fug, fug v protipohybu, ostinátních basů, jež jsou v jiných italských dílech časté; on se obyčejně kochá ve všemožných intervalech co nejméně užívaných, co nejfalešnějších, co nejpodivnějších... Disonance, že z nich jde hrůza...«

[200]) Viz lahodné střetání tónů v kantátě Dori e Aminta: Non amoe amar desio (v knihovně pařížské konservatoře) nebo kantátu: Care luci (tamtéž).

[201]) »Od hudby žádáme,« píše London Journal z 24. února 1722, »aby zaháněla nudu a aby se vybraní lidé při ní nemusili trápit myšlením.«

se vtělil odpor vkusu společenského proti vkusu znaleckému.[202]) Proti velikým ariím d a c a p o, jež jsou široce rozvinuty způsobem více nebo méně kontrapunktickým, máme tu kratinké nápěvy, pořád ještě d a c a p o, ale v drobounkých rozměrech, snadno stravitelné, je z nich cítit melodii lidovou, ale pečlivě navoněnou, upravenou po módě elegantního obecenstva.[203]) Tato vybraná prostota, toto jemné a nevýrazné cítění, vždycky korektní v odvaze a chladné v rozkoši, udělaly z Bononciniho salonního velikána, revolucionáře pro lidi z vyšší společnosti. Čím byl starší, tím důrazněji vynikaly a tím více tuhly jeho nejnepříjemnější rysy. Jak se to stává umělcům, kteří mají příliš

---

[202]) Je to věčný zápas mezi uměním vzdělaným a uměním lžilidovým. Později, s Rousseauem, začal s novou silou. Hlavní rozdíl mezi obojím obdobím toho boje tkví v tom, že v době, kterou se zabýváme, byl nejpřednějším zástupcem umění protiznaleckého hudebník velmi vzdělaný, který stál na té straně nikoli z nevědomosti, nýbrž z lenosti a z chytráctví.

[203]) »Zpěvy Bononciniho, všimneme-li si jich důkladněji,« píše Hugo Goldschmidt (D i e L e h r e v o n d e r v o k a l e n O r n a m e n t i k, sv. I., 1908), »jsou písně, na něž je jakž takž použito staré formy a r i e d a c a p o nebo cavatiny«. Záliba v drobných ariích písňové formy se od konce XVII. století velmi rozšířila po Německu a po Italii. Bononcini, který k nim byl docela přirozeně stržen módou a svou nedbalou pracovní lehkostí, věnoval se těmto útvarům tím ochotněji, že to hovělo anglickému vkusu.

veliký úspěch, zmocnil se ten úspěch jeho umění, přiměl ho k opakování některých opotřebovaných motivů. Bononciniho vrozená lenost se tomu poddávala až nadmíru ochotně. A tak byla rok od roku patrnější umělkovanost i bezmyšlenkovitost jeho umění. Tato hudba, často krásná a půvabná, vždycky harmonická, nikdy výrazná, plyne pak jako řada uhlazených a chladných motivů, vystříhaných podle téhož vzoru a do nekonečna opakovaných.

V první době po jeho příchodu do Londýna lidé neměli smyslu pro nic jiného než pro jeho kouzlo. Půvab hudebníkův zvyšoval vábnost jeho hudby. Švižný Ital uchvacoval jemnými způsoby, chováním zároveň přívětivým i sebevědomým. Byl virtuos jako Händel, ale na nástroji vzácnějším než clavecin: na violoncelle; zdrželivě hrával tu a tam v šlechtických salonech. Hned se stal módním skladatelem; a jeho opera Astarto,[204]) hraná koncem roku 1720, zahladila vzpomínku na Händlova Radamista.

Händlovi v něm vyvstal nebezpečný soupeř. Nebylo nikterak pohodlné zápasit s Bononcinim na poli italianismu. Ale Händel byl na ně vehnán. Anglické obecenstvo, které se vždycky rádo ko-

---

[204]) Toto dílo se předtím již dávalo v Italii asi roku 1714. Hrabě Burlington je tehda slyšel a od toho času byl přívržencem Bononciniho, jehož přiměl k cestě do Anglie.

chalo zápasy medvědů, kohoutů i virtuosů, zamanulo si uspořádat závody mezi Bononcinim a Händlem. Uložili jim, aby napsali společně operu. Händel vyzvání přijal — a byl poražen. Jeho Muzio Scevola[205]) (březen 1721) je velmi slabý; a následující Floridante (9. prosince 1721) není o mnoho lepší. Úspěch Italův se tím ještě zvětšil; a půvabná Griselda (únor 1722) slávu Bononciniho utvrdila. Těžil z reptavého odporu, jejž mezi anglickými spisovateli a vysokou šlechtou vzbuzoval hannoverský dvůr a němečtí umělci.

Händlovo postavení bylo velmi otřeseno; ale nabyl zas vrchu zpěvným Ottonem (12. ledna 1723), nejoblíbenějši z oper, jež složil. Zvítězil[206])

[205]) Händel napsal dějství třetí, Bononcini druhé. První bylo přiděleno jakémusi »signoru Pippovi« (Filippo Mattei?).

[206]) V Händlově vítězství mělo značný podíl i zaujetí pro jeho novou zpěvačku, Francescu Cuzzoniovou z Parmy, velikou a divokou umělkyni, prudkou a vášnivou, jejíž soprán znamenitě vynikal zejména v pathetických cantabile. Bylo jí dvaadvacet let a právě přijela do Londýna, kde po prvé vystoupila v Ottonu. Jsou známy její hádky s Händlem, i jak ji zkrotil — hrozbou, že ji vyhodí oknem.

Händel dával (v květnu 1723) ještě jednu operu, ale málo významnou: Flavio. A Bononcini dal provést Erminii, Attilio Ariosti Coriolana, jehož jedna žalářní scéna vyloudila dámám z očí slzy a byla pod-

a od té chvíle šel kupředu, nestaraje se již o Bononciniho; a napsal ráz na ráz tři arcidíla, jimiž zahajuje nové hudební divadlo, hudebně právě tak bohaté, jako bylo o nějakých deset let později divadlo Rameauovo, a při tom dramatičtější: opery Giulio Cesare (20. února 1724), Tamerlano (31. října 1724) a Rodelinda (13. února 1725). Poslední dějství Tamerlana je skvělým příkladem — před Gluckem takřka ojedinělým — velikého, vášnivého a drásavého Musikdramatu.

Strana Bononciniho byla nadobro potřena.[207]) Ale nejtěžší nesnáze Händlovi teprv nastaly. Londýnská opera byla vydána v šanc požadavkům kleštěnců a prime donne a přepjatostem jejich ochránců. Roku 1726 přišla nejslavnější italská zpěvačka onoho času, pověstná Faustina.[208])

nětem mnoha podobných scén v následujících operách Händlových.

[207]) Bononcini dával svou poslední operu Calfurnii 18. dubna 1724. Ariosti odešel z bojiště roku 1725. Zato začaly být roku 1725 v Londýně hrány pod ochranou samého Händla skladby od Leonarda Vinciho (jenž není ovšem totožný se slavným Leonardem da Vinci [Pozn. překl.]) a od Porpory.

[208]) Faustina Bordoniová se narodila r. 1700 v Benátkách. Byla vychována ve společnosti Marcellů. R. 1730 se provdala za Hasseho. Zpívala neuvěřitelně hbitě. Nikdo neuměl opakovat tentýž tón tak rychle jako ona; a také dovedla tón do nekonečna držet. Ne-

Od té chvíle se londýnská představení proměnila v závody mezi hrdlem Faustiny a Cuzzoniové, které se předstihovaly v koloratuře za povyku svých navzájem nepřátelských stran. Händel musel napsat svého Alessandra (5. května 1726) k uměleckému souboji mezi oběma hvězdami operního souboru, jež hrály dvojici Alexandrových milenek.[209]) Přes to přese všecko se jeho dramatický genius projevil v několika nádherných scénách opery Admeto (31. ledna 1727), jejíž velkolepostí bylo obecenstvo patrně uchváceno. Ale komediantské soupeřství hereček se tím ani dost málo neuklidnilo, naopak propuklo se zdvojenou zuřivostí. Každá strana si platila hanopisce, kteří vydávali o protivnici sprosté spisky. Cuzzoniová s Faustinou se na konec tak rozběsnily, že si 6. června 1727 vjely na jevišti do vlasů a strašně se ztloukly za řevu diváků a v přítomnosti korunní princezny.[210])

---

vynikala takovou soustředěností ani takovou hloubkou jako Cuzzoniová, ale její umění bylo chvějivější a třpytivější.

[209]) Dva měsíce předtím dával Händel operu Scipione (12. března 1726).

[210]) Ředitel divadla Drury Lane, Colley Ciber, dal následujícího měsíce provozovat frašku The contre-temps, or The Rival Queans, v níž bylo vidět obě zpěvačky, jak se krákají za vrkoče, a Händla, jak chladnokrevně říká lidem, kteří je chtějí od sebe odtrhnout: »Nepleťte se do toho. Až se unaví, přejde

Od té doby nastal všeobecný zmatek. Händel se sice pokusil znovu se chopit otěží; ale, jak říkal jeho přítel Arbuthnot, »čert byl puštěn«: zavřít se už nenechal. Věc byla prohrána přes to, že Händel napsal tři nová díla, v nichž září záblesky genia: Riccardo I. (11. listopadu 1727), Siroe (17. února 1728) a Tolomeo (30. dubna 1728). Malý šíp, vystřelený Johnem Gayem a Pepuschem, Beggar's Opera (Op. žebrácká), londýnskou Operní akademii dorazil.[211]) Tato výtečná opereta, složená z mluvených dialogů a z lidových písní, byla zároveň palčivou satirou na Walpola i vtipnou parodií operních směšností.[212]) Její ohromný

---

je zuřivost sama sebou.« A aby ta půtka byla dobojována dřív, podněcoval ji mohutnými údery na tympan. Také Händlův přítel doktor Arbuthnot o té věci vydal jeden ze svých nejlepších pamfletů: V Saint-James pustili čerta. (Viz II. sv. Chrysandra.)

[211]) Poslední představení Operní akademie (Admeto) se konalo 1. června 1728.

[212]) Jako jsou recitativo accompagnato, arie da capo, operní dueta, loučení, velké scény žalářní, nesmyslné balety. Pepusch dokonce používá ke komickému účelu i jedné melodie Händlovy. V druhém dějství slavnostně defiluje před svými náčelníky za zvuků pochodu křižáckého vojska z Rinalda — tlupa zlodějů, shromážděná v krčmě. — Beggar's Opera, dávaná po prvé 29. ledna 1728, se hrála po celé Anglii a způsobila prudké polemiky. Swift se jí vášnivě zastal. Po tomto úspěchu se v následujících letech vynořilo množství Ballad Operas (oper

úspěch nabyl rázu národního projevu. Byla to reakce zdravého lidového smyslu proti honosné pošetilosti vlašské opery a proti snobismu, který ji chtěl vnutit ostatním národům. Tak se objevily první trhliny ve vítězném vlašství. Národy se probouzejí. Roku 1729 se hrají Pašije podle svatého Matouše; o několik let později první oratoria Händlova a první opery Rameauovy. V letech 1728—1729 podniká Martin Heinrich Fuhrmann pověstnými pamflety tažení proti vlašské opeře. Po něm odkáže Mattheson »Vlachy i s jejich hippogryfy zpátky za divoké Alpy, aby se očistili v žárovišti Etny.« Ale nikde nebyl národní odpor obecnější ani samovolnější než v Anglii, jejíž jadrný humor se probouzel se Swiftem a s Popem, těmito vymítači lži.[213])

*

Händel to cítil. Od roku 1727 se pomalu snaží usadit na národní půdě anglické. 13. února 1726 přijal anglické státní občanství. Ke korunovaci nového krále Jiřího II. napsal své Coronation

---

v písních). — Georgy Calmus věnoval Beggar's Opeře velmi důkladný článek v Sammelbände der I. M. G. (leden-březen 1907).

[213]) Tři první knihy Popeovy Dunciady vyšly roku 1728; Cesty Gulliverovy r. 1726. V svém satirickém popisu říše laputské nezapomněl Swift ani na pošetilost hudební.

Anthems[214]) (11. září 1727)[215]) Vrátil se k svým záměrům, jež se týkaly anglických oratorií.

Ale nevyznal se ještě dost bezpečně v anglickém prostředí, ani si nebyl dosti jist vkusem obecenstva, aby se rozhodl úplně zanechat vlašské opery: neboť viděl lépe než kdokoliv jiný, co všechno se dá tímto uměleckým druhem dokázat a co z něho může vytvořit on. Úpadkem londýnské Operní akademie ostatně jeho osobní vážnost nikterak neutrpěla: byl pokládán nejen v Anglii, nýbrž i ve Francii za největšího mistra v oboru zpěvoherním.[216]) Jeho vlašské opery se šířily z Londýna po celé Evropě.

Hle Flavia, Rinalda, Otu, Caesara,
Tamerlána,
Richarda s Rodelindou, Siroe
s Admetem,
pomníky věkovité, jež sklenul si
v díle svém,

---

[214]) Coronation Anthems obsahují čtyři hymny, jejichž pořad není přesně znám. K jejich provedení ve Westminstru měl Händel 47 zpěváků a dost veliký orchestr.

[215]) Riccardo I., hraný v listopadu téhož roku, byl také operou národní, věnovanou králi Jiřímu II. a oslavující s Richardem Lvím Srdcem děje staré Anglie.

[216]) Viz úsudky Sérého de Rieux, uvedené v poznámce 129.

a jimiž i sláva prací z dob římských
je překonána.
Zda v Benátkách samých se najde
jeho důstojný sok?[217])

Lze tedy pochopit, že Händel neodolal pokušení, aby se vlašského operního podniku znovu chopil sám, bez dozoru, který by obmezoval jeho svobodu. Koncem léta 1728 si šel do Italie opatřit nové zbraně k dalšímu boji. Za této dlouhé cesty, jež trvala téměř rok,[218]) najal zpěváky a doplnil novými kusy svou sbírku vlašských libret a partitur. Hlavně i osvěžil svůj italianismus ve zřídlech nové operní školy, založené Leonardem Vincim,[219]) který směřoval proti koncertnímu slohu na divadle

---

[217]) Séré de Rieux: Dary dětí Latoniných; Hudba a Hon na jelena, básně věnované králi, 1734, Paříž, str. 102—103.

[218]) Na této cestě, kdy také dosti dlouho pobýval v Benátkách, se dověděl, že matku ranila mrtvice. Přispěchal do Halle a ještě se s ní shledal. Ale ona ho již neviděla. Již několik let byla slepá. Zemřela následujícího roku, 27. prosince 1730. — Zatím co Händel dlel u matčina lože v Halle, dostal návštěvu Wilhelma Friedemanna Bacha, který jej přišel jménem otcovým pozvat do Lipska. Je pochopitelné, že za takových okolností Händel pozvání nepřijal.

[219]) Leonardo Vinci se narodil roku 1690 v Strongoli v Kalabrii, zemřel roku 1730. Byl kapelníkem královské hudby v Neapoli a předchůdcem Pergolesiho i Hasseho. — O Vincim promluvím v chystané knize.

a snažil se opeře vrátit ráz dramatický, vydávaje ji však nebezpečí, že bude ochuzena po stránce hudební.

Aniž co obětoval z nádhery svého slohu, Händel neopominul těžit z těch příkladů v svých nových operách: Lotario (prosinec 1729), Partenope (únor 1730), Poro (únor 1731) a Ezio (leden 1732), jež překvapují — zvláště obě poslední — krásou melodické práce i dramatickým přízvukem některých míst. Arcidílem tohoto období je Orlando (27. ledna 1733), jehož bohatství a dokonalost hudební lze klást na roveň s pochopením povah a s duševním nebo s vášnivě citovým životem, který se v něm jeví. Vzbuzuje-li Tamerlano z roku 1724 představu tragedií Gluckových, Orlando připomíná krásné opery Mozartovy.

Sváděje dále boj o vlašskou zpěvohru, Händel využil neočekávaného úspěchu, jejž mu anglické vlastenectví uchystalo při jednom opakování Acise a Galatey a Estery,[220]) psaných na

---

[220]) Pastorální tragedie Acis a Galatea se dávala znovu roku 1731 a pak zase roku 1732 v divadle haymarketském jako výpravná opera s názvem English Pastoral Opera. Představení se konalo bez souhlasu Händlova, který, aby čelil konkurenci, dal své dílo o měsíc později provozovat sám. — Co se týče Estery, jeden z členů Akademie staré hudby, Bernhard Gates, který v tom oratoriu kdysi zpíval u vévody Chandosa a měl je opsáno, dal je 23. února roku 1732 provést v Hotelu u koruny

anglická slova; a znovu se pokoušel, uvědoměleji než před deseti lety u Chandosa, vytvořit volnější a bohatší útvar hudebně divadelní, v němž by lyrismus sborů zaujímal místo co největší. K novému provedení Estery roku 1732 vsunul do díla z roku 1720 nejkrásnější sbory z Korunovačních žalmů. A následujícího roku napsal oratoria Deborah (17. března 1733) a Athalia (10. července 1733), v nichž je sborům přidělena hlavní úloha. Ale přes všechno jeho očekávání narazila tato veliká biblická dramata, která by byla měla u anglického národa dojít nadšeného ohlasu, na prudké úklady, vzniklé z příčin osobních, zcela mimouměleckých. Deborah[221]) byla bojkotována; a měla-li Athalia úspěch v Oxfordu,[222]) Händlovi se nepodařilo dát ji provést v Londýně dříve než za dvě léta.

---

s kotvou. Händel sám řídil pak toto dílo (s názvem »anglické oratorium«) 2. května 1732 v divadle haymarketském. Zájem obecenstva nebyl vyčerpán ani šesterým provedením.

[221]) Premiéry se zúčastnilo, jak se praví v jednom hanopisu, »všeho všudy 260 osob, z nichž ani jedna nezaplatila polovici vstupného; některé dokonce dostaly peníze, aby přišly«. Händel se pokusil dílo dávat znovu za poloviční ceny: návštěva nebyla o nic větší. Angličtí vlastenci si už náramně libovali, že odstrašený Sasík co nevidět odtáhne do svého Německa.

[222]) Athalii Händel napsal k oxfordským universitním slavnostem, k nimž byl pozván. Měl mu být

Vrátil se znovu k vlašské opeře. — I na tomto poli ho pronásledovalo nepřátelství veřejnosti. Hannoverská královská rodina byla nenáviděna. K své neoblíbenosti sama přispívala pohoršlivými spory, k nimž docházelo mezi králem a jeho synem. Z malicherné mstivosti proti otci, o němž věděl, že je Händlovi nakloněn, princ Waleský si usmyslil, že Händla přivede na mizinu. Jsa podporován oposicí, kterou nadmíru těšilo pomyšlení, že králi způsobí nepříjemnost, založil operu konkurenční. A poněvadž teď už nemohli proti Händlovi postavit Bononciniho, zostuzeného plagiátovou aférou, rozkřičenou po celé Evropě,[223]) pověřili vede-

---

udělen doktorský titul. Ale neví se přesně, co se přihodilo; Händel sám o tom nikdy nechtěl mluvit. Jisté je to, že doktorského titulu nedostal.

[223]) Bononcini byl přijat do londýnské Akademie staré hudby; aby se za to přijetí odvděčil, věnoval Akademii roku 1728 pětihlasý madrigal. Ale po třech letech našel jeden z členů Akademie tentýž madrigal v knize Duetti, Terzetti e Madrigali od Antonia Lottiho, vyšlé roku 1705 v Benátkách. Poněvadž Bononcini trval na tom, že madrigal složil on, zavedlo se dlouhé vyšetřování, při kterém došlo k výslechu Lottiho i velikého množství jiných svědků. Výsledek byl pro Bononciniho zdrcující; opuštěn všemi zmizel z Londýna koncem roku 1732. — Všechnu korespondenci, jež se vztahovala k této aféře, vydala Akademie latinsky, vlašsky, francouzsky a anglicky s názvem: Letters from the Academy of Antient Musick at London to

ním divadla Porporu. A tehda, jak praví lord Hervey, »šlo v boji do tuhého právě tak, jako v boji Zelených a Modrých v Cařihradě za Justiniána. Odpůrce Händlův byl pokládán za odpůrce králova; a v parlamentě bylo sotva nebezpečnější hlasovat proti dvoru než mluvit proti Händlovi«. Zato Händla stihla i nesmírná králova neoblíbenost; a šlechta se spolčila, chtějíc ho zničit.

Händel vyzvání přijal; a po návratu z třetí své italské cesty, kterou podnikl v létě 1733, aby najal nové zpěváky, pustil se statečně do boje s Porporou, k němuž se roku 1734 připojil Hasse. Setkal se tak s nejvýznamnějšími soky, s kterými se až dosud měřil. Hasse i Porpora měli silné dramatické cítění; a hlavně vynikali jako nejdokonalejší mistři italské melodie a bel canta.[224])

Nicolovi Porporovi z Neapole bylo tehda sedmačtyřicet let. Byl to duch sice chladný, ale jadrný a inteligentní; ovládal jako málokterý hudebník jiný všecky prostředky svého umění, zejména pak jako nikdo druhý — kromě Hasseho — všecky prostředky vlašského zpěvu. Jeho sloh je stejně krásný jako sloh Händlův a vyrovná se mu i svou šíří; žádný jiný italský hudebník z oněch časů

Sign. Antonio Lotti of Venice, with Answers and Testimonies, London, 1732.

[224]) Porpora byl nejproslulejší italský učitel zpěvu v XVIII. století. Hasse sám znamenitě zpíval a za ženu měl jednu z nejslavnějších zpěvaček, které kdy žily: Faustinu.

nemá jeho mohutného a klidného dechu.[225]) Píše, jako by náležel době pohändlovské, časům Gluckovým a Mozartovým. Kdežto Händel přes všechen svůj úžasný cit pro plastickou krásu zachází s hlasem často jako s nástrojem a když zpracovává krásné italské linie, leckdy do nich vnáší svou německou složitostí cosi těžkopádného, hudba Porporova si vždycky zachovává klasickou čistotu a poněkud chladnou jasnost obrysů. Porporovi se dodnes ještě nedostalo dějinné spravedlnosti.[226]) Byl hoden měřit se s Händlem a srovnáme-li Ariannu Händlovu s Ariannou Porporovou (oba kusy se po prvé dávaly několik neděl za sebou[227]), nevyhrává to opera první. Händlova hudba je uhlazená; ale nenajdeme v ní nic, co by mělo rozpětí některých arií z Arianny od Nicola Porpory. Forma těch arií je snad příliš klasicky pravidelná; ale těmito římskými chrámy proudí mohutně vanoucí dech.[228]) Řekli byste, že to je nějaký vlašský žák Gluckův: — zvláštní do-

---

[225]) Srovnejte krátký a stísněný dech Benedetta Marcella v Arianně se slohovou šíří, kterou rozvíjí v tomtéž námětu Porpora.

[226]) Chrysander, který ho zná špatně, mluví o něm s pohrdáním, pro něž není vůbec příčiny.

[227]) Arianna Händlova 26. ledna 1734, Arianna a Naxos od Porpory velmi brzy potom.

[228]) Na příklad, když Theseus vzývá Neptuna: Nume che reggi'l mare a také v arii: Spettro d'orrore.

jem, který způsobují někteří předchůdci, jako na př. Jacopo della Quercia, z něhož čerpal podněty Michelangelo, a který vypadá, jako by sám byl z Michelangela vyšel.

Hasse ještě nad Porporu vynikal svým melodickým půvabem, jehož dostihl jediný Mozart, i svým nadáním symfonickým, které se zračí v jeho bohatém instrumentálním doprovodu, neméně melodickém než jeho zpěv.[229])

Händel brzy poznal, jak je to neopatrné, pouští-li se v zápas na vlastním poli italském. On měl převahu ve sborech: i snažil se je po vzoru francouzském uvést i do opery.

Händlovo postavení se ještě zhoršilo po odjezdu

---

[229]) Johann Adolph Hasse pocházel z Bergedorfu u Hamburka, kdež se narodil 23. března 1699; zemřel 16. prosince 1783 v Benátkách. Do Londýna přišel v říjnu 1734 a dával tam svého Artasersa, který se hrál až do roku 1737. V Anglii se také hrála jeho opera Siroe (1736) kromě dvou komických intermezzi. — Nevěnuji mu zde větší pozornost, neboť jeho život i dílo poněkud vybočují z rámce této studie. Přes všecky snahy Händlových nepřátel nikdo nepřiměl Hasseho k tomu, aby někdy vystoupil jako soupeř svého velikého krajana, a jejich umění zůstalo navzájem na sobě nezávislé. Až jindy proberu zevrubně dílo tohoto podivuhodného umělce, k němuž se pozdější doba zachovala ještě nespravedlivěji než k Porporovi: neboť nikdo se nikdy nevyznačoval takovým citem pro melodickou krásu; a na svých nejlepších místech se vyrovná i největším mistrům.

jeho nejlepší ochránkyně, princezny Anny, sestry prince Waleského.[230]) Když mu uškodila tím, jak se ho vášnivě zastávala, a nadělala mu plno nepřátel, nechala jim ho na pospas: v dubnu 1734 odjela z Anglie do Holandska se svým chotěm, princem oraňským.[231]) Händel hned shledal, jak ho opouštějí lidé, kteří se k němu ještě včera chovali přátelsky. Jeho společník Heidegger, majitel divadla haymarketského, pronajal síň opeře konkurenční, a Händlovi, vypuzenému z domu, pro nějž pracoval čtrnáct let, nezbývalo než se vystěhovat se svou družinou k Johnu Richovi[232]) do Covent-Garden, — což byl jakýsi music-hall, v němž se opera usídlila jako spolunájemnice se všemožnými divadly jinými: s balety, pantomimami, s šaškovskými komediemi. Rich měl v své družině francouzské tanečníky, mezi nimi la Salléo-

[230]) Byla Händlovou žačkou a přítelkyní. Jsouc výtečnou hudebnicí, řídila orchestr na veřejných koncertech, které dávala v Holandsku večer co večer.

[231]) K sňatku princezny Anny složil Händel Wedding Anthem (14. března 1734), který je pasticcio (směs) z jeho prací starších, hlavně z Athalie. O svatebních slavnostech dával také serenádu Parnasso in festa a přepracovanou operu Pastor fido se sbory.

[232]) Byl to tentýž John Rich, který roku 1728 vypravil v svém divadle operetu Beggar's Opera od Gaye a Pepusche — onu známou parodii Händlových oper.

vou,[233]) jež tehdy právě strhla anglické obecenstvo k nadšení dvěma tanečními tragediemi: Pygmalionem, Bakchem a Ariadnou.[234]) Händlovi, jenž francouzské umění znal odedávna,[235]) bylo jasné, jak by mohl tohoto přírůstku v londýnském uměleckém životě využít; i zahájil roku 1734 divadelní sezonu v Covent-Garden prvním pokusem v oboru francouzské baletní opery: Terpsichorou (9. listopadu 1734), v které la Salléová hrála hlavní úlohu. O měsíc později následovalo pasticcio Orestes, v němž také vyhradil místo la Salléové a jejím výrazným tancům. Konečně Händel těsně sdružil tanec a sbory s dramatickým dějem ve dvou skladbách, které jsou arcidíly jak svou poesií, tak i krásnou hu-

---

[233]) Byla žačkou sl. Prévostové a u Riche vystoupila po prvé roku 1725. Viz studii Emila Daciera: Francouzská tanečnice v Londýně na začátku XVIII. století. (Francouzská zpráva Mezinárodní hudební společnosti, květen a červenec 1907.)

[234]) Všimněte si, že týmiž náměty, Pygmalionem i Ariadnou, zaváděli v letech 1770—1775 J.-J. Rousseau a Jiří Benda melodrama čili »operu beze zpěváků«.

[235]) Dokonce mu vytýkali, že je zná příliš dobře. Abbé Prévost psal v téže době (roku 1733) v Pro a proti: »... Někteří kritikové mu vytýkají, že se zmocnil podstaty nesčíslného množství krásných věcí z Lullyho a zejména z našich francouzských kantát, jež prý umí obratně přetvořit na italský způsob...«

dební stavbou: v opeře Ariodante (8. ledna 1735) a hlavně v opeře Alcina (16. dubna 1735).

Zlý osud ho pronásledoval přímo zuřivě. Hrubé nacionální projevy donutily la Salléovou a francouzské tanečníky k odjezdu z Londýna.[236]) Händel musil baletních oper zanechat. Pokračuje-li pak v divadelním zápase i nadále, je to jen z hrdé tvrdošíjnosti, že nechce uznat svou porážku. Když se svým divadelním podnikem začínal, měl prý uspořeno asi deset tisíc liber. Divadlo je pohltilo; a schodek už dostoupil dalších desíti tisíc. Jeho přátelé nemohli vůbec pochopit takovou umíněnost: vždyť ho přiváděla jen na mizinu: »Ale,« jak praví Hawkins, »byl to muž neohroženého ducha a v ničem neotročil svému prospěchu; raději se ještě výbojněji vrhl do zápasu, než aby se sklonil před těmi, na které pohlížel jako na cosi, co je nesmírně hluboko pod ním.« Zvítězit už nemohl; alespoň tedy chtěl zlámat vaz protivníkům. A ubil je; ale málem by se byl při tom ubil i sám.

Vytrvale tedy skládal opery,[237]) jejichž řada se táhla až do roku 1741, stále zjevněji každým no-

---

[236]) La Salléová se vrátila do Paříže, kde začala znovu vystupovat v Akademii hudby již v srpnu 1735, a to v Rameauově Galantní Indii. Stojí za povšimnutí, jak je leckteré místo v tomto díle händlovské (na př. nádherná chaconna v závěru).

[237]) Atalanta (12. května 1736), Arminio (12. ledna 1737), Giustino (16. února 1737), Berenice (18. května 1737), Faramondo (7. ledna

vým dílem svědčíc o tom, jak Händel směřoval k opeře komické a k slohu romancí,[238]) silně oblíbenému v druhé polovině XVIII. století. — Ale je velmi znát, že od roku 1735 mu pravým hudebním dramatem bylo vlastně oratorium. Vítězně se k němu vrátil svou Slavností Alexandrovou, kterou složil na Drydenovu Ódu svatocecilskou;[239]) po prvé ji dával 19. února 1736 v divadle Covent-Garden.

Kdo by řekl, že tato skladba, nad jiné jadrná a zdravá, vznikla celá jako hračkou ve dvaceti dnech a to v zármutku, na samém pokraji hmotného zničení a před těžkou nemocí, při které Händel div nepřišel o rozum?

*

1738), Serse (15. dubna 1738), Imeneo (22. listopadu 1740), Deidamia (10. ledna 1741).

[238]) Zvláště v operách Serse a Deidamia.

[239]) Dryden napsal tuto skvělou báseň roku 1697 v nadšení za jedinou noc. Clayton ji zhudebnil roku 1711; na její text, zpracovaný po italsku od abbé Contiho, napsal Benedetto Marcello asi roku 1720 kantátu ve starém slohu. Jeden Händlův přítel, Newburgh Hamilton, velmi šetrně upravil Drydenův text za podklad pro Händlovo oratorium.

Händel předtím již několikrát psal na oslavu svaté Cecilie. V LII. sv. velkého vydání Breitkopfova (Cantate italiane con stromenti) se najdou úryvky čtyř kantát svatocecilských, jež byly všechny psány v Londýně, — prvá z nich už roku 1713.

Již několik let v sobě nosil nemoc: nesmírná práce a ohromné starosti rozhlodaly jeho železné zdraví. V létě 1735 a pravděpodobně i roku 1736 zkusil tunbridgeské lázně, ale nebyly mu nic platny. Nemohl si odpočinout: jeho divadlo se octlo před samým úpadkem; aby je udržel, napínal své síly až nadlidsky. Od ledna 1736 do dubna 1737 řídil dvojí sezonu operní, dvojí sezonu oratorní, napsal oratorium, žalm a čtyři opery.[240])

12. nebo 13. dubna 1737 vypověděl stroj službu. Händla ranila mrtvice. Pravá strana mu ochrnula; rukou vůbec nevládl, byl zachvácen i na rozumu. Za jeho nepřítomnosti divadlo přestalo hrát a udělalo úpadek.[241]) Až do konce léta zůstal Händel žalostně ochablý; zdráhal se léčit; pokládali ho za ztracena. Až se jeho přátelům koncem srpna podařilo, vypravit ho do cášských lázní. Léčení působilo zázračně. Za pár dní se uzdravil. V říjnu se vrátil do Londýna; a hned se ten vzkříšený obr pustil zas do boje, v třech měsících napsal dvě opery a velkolepý smuteční žalm (Funeral Anthem) na smrt královninu.[242])

---

[240]) Slavnost Alexandrova (leden 1736), Atalanta (duben), Wedding Anthem (duben), Giustino (srpen), Arminio (září), Berenice (prosinec).

[241]) 1. června 1737. Ale 11. června přestala hrát i zničená opera konkurenční. V svém pádu strhl s sebou Händel i nepřítele, jehož si umínil ubít.

[242]) 15. listopadu 1737 začíná Händel psát operu

Smutné časy. Štvali ho věřitelé; hrozilo mu vězení. Na štěstí se začalo projevovat jakési hnutí sympatie k umělci, trýzněnému osudem. Koncert, který se koncem března 1738 konal v jeho prospěch a k němuž se při své hrdosti odhodlal jen velmi nerad,[243]) setkal se s neočekávaným úspěchem: mohl se zbavit nejnaléhavějších dluhů. Následujícího měsíce mu byl veřejně osvědčen nadšený obdiv sochou, postavenou v sadech vauxhallských.[244])

Na jaře 1738 jistě pocítil s návratem bývalých sil i důvěru v budoucnost. Obzor se jasnil. Byl nesen věrnými sympatiemi. Uzdraven se vracel k životu. — Brzy se to projevilo.

23. července začal psát Saula. 8. srpna měl napsána dvě dějství. 27. září bylo oratorium hotovo. 7. října začal psát Izraele v Egyptě.

Faramondo. Od 7. do 17. prosince píše Funeral Anthem. 24. prosince dokončuje Faramonda. 25. prosince začíná operu Serse.

[243]) Říkal, že takové koncerty nejsou nic jiného než svého druhu žebrota.

[244]) Vauxhall byl krásný sad na Temži, dostaveníčko londýnské společnosti. Kromě neděle se tam večer co večer od konce dubna do začátku srpna konaly koncerty orchestrální, zpěvácké i varhanní. Pořadatel zábavních podniků Tyers dal v jednom výklenku ve veliké jeskyni postavit bílou mramorovou sochu Händlovu od Roubiliaca, jenž později provedl i Händlův pomník ve Westminstru.

28. října bylo oratorium hotovo. Mezitím vydal 4. října u nakladatele Walshe první sbírku svých Koncertů pro varhany; a 7. října mu odevzdal 7 Trií aneb Sonát pro dva nástroje s basem, op. 5. — Na toho, kdo zná tato radostná díla, nad nimiž strmí dva kolosy, — obě vítězná oratoria, — působí tato nadlidská pracovní záplava jako živelná síla přírodní, jako krajina, která rozkvetla přes jarní noc.

Saul je veliké epické drama, prudké a překypující, v němž se mísí komika s tragikou. Izrael je sborová epopeje, nejobrovitější pokus, jaký kdy byl podniknut, aby se vytvořilo oratorium nikoli se sbory, nýbrž od začátku do konce ze sborů.[245]) Ale ani odvážná původnost tohoto pojetí, ani jeho přísná velikost nedošly u tehdejšího obecenstva pochopení. Za Händlova života pronásledoval to dílo ustavičný neúspěch.

Naděje, které Händel skládal v Anglii, brzy byly poznovu zklamány. Nastaly těžké časy. V zimě 1739 se pro válku a pro mrazy po několik měsíců ani nehrálo v divadlech, ba ani se nekonaly koncerty. Aby se rozehřál, Händel napsal

---

[245]) V první části Izraele nenajdete než jedinou arii, utopenou mezi sbory. Úhrnem 19 sborů na 4 arie sólové a na tři dueta. — Text Saula, jejž Chrysander s počátku připisoval Jennensovi, zdá se být, jak později sám uznal, od Newburgha Hamiltona. Co se týče Izraele, při něm se Händel obešel bez libretisty. Použil přímo bible.

v jednom týdnu Malou ódu svatocecilskou (29. listopadu 1739), v šestnácti dnech L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (leden-únor 1740) a za měsíc Concerti grossi op. 6.[246]) Ale úspěch půvabných těchto prací, s láskou vybroušených, — v něž Händel snad uložil ve větší míře než v kteroukoli skladbu jinou své osobní dojmy, své básnické a humorné záznamy přírodní,[247]) — nestačil, aby se zahnaly jeho nové peněžní nesnáze. Jako za časů Debory a Arianny, zase narazil na spolčené lidi ze vznešené společnosti. Není známo, čím se jich dotkl.[248]) Ale umínili si, že ho zničí. Jeho koncerty zely prázdnotou. Za peníze byli najímáni lidé, aby na ulicích strhávali jeho návěští. Unavený a zhnusený Händel se náhle vzdal boje.[249])

---

[246]) Psané od 29. září do 30. října 1739.

Kromě toho vydal v listopadu 1740 druhou sbírku Koncertů pro varhany (šest koncertů). Téhož měsíce zahájil svou poslední operní sezonu, 22. listopadu dával Imenea, hraného pak jen dvakrát, 14. ledna 1741 Deidamii, hranou jen třikrát.

[247]) Hlavně v Allegro a v některé Concerti grossi.

[248]) Nepodepsaný dopis v London Daily Post ze 4. dubna 1741 naráží na jistou věc, na »jediný poklesek, jehož se dopustil, ne však úmyslně«.

[249]) V své bídě myslil na chudáky ještě větší, než byl sám. V dubnu 1738 založil s jinými proslulými anglickými hudebníky, s Arnem, Greenem, Pepuschem,

Rozhodl se, že odjede z Anglie, v které žil skoro třicet let a kterou ozdobil svou slávou. Na 8. dubna 1741 ohlásil svůj poslední koncert.[250])



Často pozorujeme v životě vynikajících mužů tu věc, že ve chvíli, kdy se zdá všecko ztraceno a všechny okolnosti jsou co nejhorší, oni se ocitají u samého vrcholu. Každý by byl řekl, že je Händel poražen. A on právě v tu chvíli psal dílo, jež založilo jeho světovou slávu.

Careyem atd., Society of Musicians na podporování chudých a zestárlých hudebníků. Ačkoli sám byl v takové tísni, zachoval se štědřeji než všichni ostatní. 20. března 1739 řídil ve prospěch Společnosti svou Slavnost Alexandrovu s novým koncertem pro varhany. 28. března 1740 řídil oratorium Acis a Galatea a malou Ódu svatocecilskou. 14. března 1741, v nejhorších svých dnech, uspořádal velmi nákladné slavnostní provedení serenády Parnasso in festa s pěti sólovými koncerty za účinkování nejslavnějších virtuosů. Později Společnosti odkázal 1000 liber.

[250]) Nějaký nemotorný přítel se pokusil nepodepsaným listem v London Daily Post (viz poznámku 248) veřejnost pohnout k tomu, aby se slitovala; snažil se Händla omlouvat a ovšem ho nemohl ničím hruběji ponížit než právě tím listem; — přátelská služba tuze nešťastná. Ten dopis najdete v Chrysandrovi na konci třetího svazku.

Odešel z Londýna.[251]) Irský lord-místodržitel ho pozval, aby přišel do Dublina řídit několik koncertů. A tu, »aby tomu šlechetnému a zdvořilému národu mohl nabídnout něco nového«, jak praví, složil Mesiáše na text od svého přítele Jennense.[252]) Na dobročinných koncertech[253]) v Dublině se dávalo již několik jeho církevních skladeb. Händel byl uvítán s nadšením. V dopise, jejž píše 29. prosince Jennensovi, jásá radostí. Čas, který ztrávil v Dublině, byl vedle jeho mladých

---

[251]) 4. listopadu 1741. Před odjezdem ještě zastihl znovuotevření Vlašské opery, kterou řídil Galuppi, podporovaný anglickou šlechtou.

[252]) Händel psal Mesiáše od 22. srpna do 14. září 1741. — Někteří historikové ho pokládali i za spisovatele textu. Není příčiny, aby se ta čest brala Jennensovi, muži inteligentnímu, básníku znamenitého textu k Belsazarovi; Jennens by nebyl ostatně ani dovolil, aby Händel v libretu něco měnil. List, který psal 31. března 1745 jednomu příteli (je otištěn u Schoelchera), svědčí o tom, že jen tak tak shledával hudbu Mesiáše hodnou své básně.

[253]) Velká hudební společnost v Dublině, Philharmonic Society, pořádala jen koncerty dobročinné. S Händlem udělali výjimku. Podle ujednání měl vyhradit dobročinným účelům toliko jeden koncert. Uvolil se k tomu velmi ochotně a slíbil »něco ze své nejlepší hudby«. To »něco« byl Mesiáš. — O hudbě v Dublině v letech 1730 až 1754 viz článek W. H. Grattana Flooda (I[nternationale] M[usik-] G[esellschaft], duben-červen 1910.)

let v Italii nejšťastnějši dobou jeho života. Od 23. prosince 1741 do 7. dubna 1742 dirigoval dvě řady koncertů, každou po šesti koncertech, a po každé s týmž úspěchem. Konečně 12. dubna došlo v Dublině i k premiéře Mesiáše, a to k dobročinným účelům; úspěch byl značný.[254])

Za týden po dokončení Mesiáše (t. j. ještě před pobytem v Irsku) začal Händel psát Samsona, kterého dodělal za pět neděl (pracoval o něm od konce září do konce října 1741). Ale v Dublině ho nedával. Nenašel bezpochyby zpěváků, jakých by byl potřeboval do tohoto obrovitého dramatu, oplývajícího sbory a těžkými úlohami.[255]) Snad si to dílo ponechával pro Dublin —

---

[254]) Ne však v Londýně, kde Händel dával Mesiáše toliko třikrát roku 1743, dvakrát roku 1745 a pak už vůbec ne až do roku 1749. Pletichami pobožnůstkářů mělo být to oratorium potlačeno. Na návěštích se nesměl uvádět jeho název. Označovalo se jen jako A Sacred Oratorio. Teprve od roku 1750 se vítězství přiklonilo na stranu Mesiáše. Händel jej po celý svůj život vyhrazoval jen dobročinným účelům. Jednou ročně jej řídil ve prospěch nalezince (Foundling Hospital). I když oslepl, zůstal věren tomu šlechetnému zvyku; a aby nalezinci zajistil výhradní právo na Mesiáše co nejbezpečněji, nesmělo z něho být za Händlova života nic uveřejněno.

Je známo, jak často byl Mesiáš vydáván od té doby. V Schoelcherově sbírce v pařížské konservatoři je shromážděno šestašedesát vydání z let 1763 až 1869.

[255]) Dalila je jedna z nejsložitějších povah, jaké kdy

kam se doufal vrátit — na příští sezonu. Ale když pozvání, na které v Londýně čekal, nepřicházelo, dával Samsona po prvé v Londýně, a to 18. února 1743.

Po tomto hrdinském oratoriu, vybudovaném podle velkolepé Miltonovy básně Samson Agonistes,[256]) následovala lehká opera (3. června až 4. července 1743), která se však přes to nazývá oratoriem; námět vzal libretista z Congreveovy básně Semele. Pro Händla to bylo rozptýlení mezi dvěma herkulovskými díly. Téhož měsíce, kdy dokončil Semele, napsal monumentální Dettinger Te Deum na oslavu vítězství, jehož dobyl vévoda z Cumberlandu nad Francouzi.[257]) Joseph, psaný v srpnu a v září téhož roku na dosti tklivou báseň od Jamese Millera, vyznačuje se zádumčivou, měkkou a poněkud mdlou poesií, od níž se odráží tvrdý obrys Simeonův.

Rok 1744 byl pro Händla jedním z nejslavnějších, pokud jde o tvorbu, a jedním z nejbídnějších, pokud jde o úspěch. Napsal téměř zároveň svá dvě nejtragičtější oratoria: velké shakespearovské drama Belsazar (červenec-říjen 1744), jehož bo-

---

Händel zobrazil; a na úlohu Samsonovu i Haraphovu je třeba výjimečných hlasů.

[256]) Miltonovu báseň upravil Newburgh Hamilton.

[257]) Bitva u Detting byla svedena 27. června 1743. Händel dokončil své Te Deum již 17. července. K slavnostnímu provedení ve Westminstru došlo 27. listopadu.

hatý text mu dodal přítel Jennens,[258]) a velkolepou tragedii v antickém slohu Herakles, »a musical drama«,[259]) která je vrcholem hudebního dramatu händlovského, a může se říci, že i všeho hudebního divadla před Gluckem.

Nikdy ho nepronásledovalo nepřátelství anglického obecenstva zuřivěji. Táž nenávistná pletichářská společnost, která se ho už třikrát pokoušela ubít, začala na něho útočit znova. Lidé v Londýně byli smluveni a zvali na všelijaké slavnosti schválně na dni, kdy se měla hrát oratoria, aby tak Händlovi odváděli posluchače. Bolingbroke a Smollett mluví o tom, jak zuřivě si počínaly některé dámy, aby Händla zničily. Horace Walpole praví, že bylo v módě chodit do italské opery, když Händel řídil své oratorní koncerty. Händel, jenž usilovnou energií a napětím svých geniálních

---

[258]) Podle Händlova zdání to dělal příliš loudavě; jak dostával jednotlivá dějství, hned k nim skládal hudbu. Známe pět Händlových listů, psaných Jennensovi 9. června, 19. července, 21. srpna, 13. září a 2. října 1744, v nichž ho naléhavě prosí, aby mu poslal další část básně; druhým dějstvím je nadšen; prý mu »poskytlo nových prostředků výrazových a dalo možnost, aby vyjádřil některé zvláštní myšlenky«; konečně ho i žádá, aby kus, který je příliš dlouhý, poněkud zkrátil. (Viz Schoelchera.)

[259]) Händel ji psal v nedobrovolných přestávkách mezi skládáním Belsazara a dal ji provést začátkem roku 1745.

schopností vyvázl z prvního úpadku z roku 1735, byl vehnán do úpadku nového začátkem roku 1745. Všecko to soužení, starosti, úžasné vydávání sil, div ho zas nepřipravily o rozum. Zmocnila se ho ochablost a duševní rozrušení, podobné jako roku 1737; trvalo to osm měsíců, od března do října 1745.[260]) Zázrakem se dostal i z této hluboké bídy; a neočekávané události, při kterých hudba měla úlohu jenom vedlejší, učinily ho zas oblíbeným, a to víc než kdy předtím.

Nápadník trůnu Karel Eduard právě tehda vystoupil ve Skotsku na břeh: země se vzbouřila; armáda Highlandrů (skotských horalů) táhla na Londýn. V městě nastalo zděšení. Anglii zachvátilo mohutné národní hnutí. Händel se k němu připojil. 14. listopadu 1745 dal v Drury Lane zpívat Hymnu, věnovanou dobrovolníkům.[261]) A napsal dvě oratoria, jakési dvě ne-

---

[260]) S oním temným obdobím Händlova života seznámily nás dopisy, uveřejněné nedlouho před francouzským vydáním této knihy. — (William Barclay-Squire: Handel in 1745, viz H. Riemann-Festschrift, 1909, Lipsko.)

[261]) A Song made for the Gentlemen Volunteers of the City of London. (Dva exempláře tohoto zpěvu obsahuje Schoelcherova sbírka v pařížské konservatoři.)

Händel také napsal v červenci 1746 Zpěv na oslavu vítězství k návratu vévody z Cumberlandu (A Song on the Victory over the Re-

smírné národní hymny: Occasional Oratorio,[262]) jímž vyzýval Angličany do boje proti vpádu, a Judu Makkabejského[263]) (9. červenec až 11. srpen 1746), vítěznou hymnu, složenou, když byli povstalci potřeni u Collodenu, jakož i na oslavu vracejícího se vítěze, krutého vévody z Cumberlandu, jemuž je báseň věnována.

Tato dvě vlastenecká oratoria — v nichž Händlovo srdce bilo v souzvuku se srdcem Anglie a z nichž druhé, Juda, je dodnes populární pro svůj mohutný sloh a pro živý dech, který je oduševňuje[264]) — přinesla svému tvůrci více štěstí,

---

bels by His Royal Highness the Duke of Cumberland), který byl dáván ve Vauxhallu. (Jeden exemplář je rovněž ve sbírce Schoelcherově.)

[262]) Dokončeno v prvních dnech prosincových roku 1745 a hráno v únoru 1746. Za text bylo částečně použito Miltonových Žalmů, částečně i bible. — Do třetího dílu vsunul Händel některá z nejkrásnějších míst Izraele v Egyptě. V jedné arii slyšíme hlavní téma písně Rule Britannia, kterou právě tehdy složil Arne.

[263]) Tuze nevalný text je od reverenda dra Tomáše Morella, libretisty posledních Händlových oratorií.

[264]) Mezi Händlovými oratorii není žádného, jehož sloh by byl lidovější a v němž by se vyskytovalo více velikých ensemblů i sól těsně spojených se sbory.

V Londýně pobýval od konce roku 1745 dočasně také Gluck. Bylo mu tehda jednatřicet let. Dal v Londýně hrát dvě opery: La Caduta de' Giganti a Artamene. (Některé arie z nich najdete v pře-

než všechny jeho ostatní práce dohromady. Po pětatřicíti letech zuřivých bojů zvítězil konečně navždy. Nemohlo být jinak: Anglie ho musila uznat za svého národního skladatele.



Byv zbaven hmotných starostí, jež mu otravovaly život,[265]) Händel se mohl věnovat další své tvorbě již klidněji; a v následujících letech vykvetly některé z jeho nejpůvabnějších skladeb.

---

vzácné sbírce Delizie dell' opere, 11 sv., Londýn, Walsh, jež je v majetku knihovny pařížské konservatoře.) — Pro Händla, který se choval k jeho hudbě dost pohrdavě, neměl Gluckův pobyt v Anglii významu. Jinak tomu však bylo s Gluckem, jenž po celý svůj život Händlovi vzdával nejhlubší úctu. Pokládal ho za svého mistra; dokonce měl za to, že ho napodobuje. (Viz Michael Kelly: Reminiscences, I., 255.) A opravdu až překvapují podobnosti mezi některými místy Händlových oratorií, prováděných v letech 1744 až 1746 (hlavně to je Herakles a Juda Makkabejský), a velkými operami Gluckovými. V obou smutečních výjevech z prvního a z druhého dějství Judy Makkabejského se najdou pathetické přízvuky a harmonie vskutku orfeovské.

[265]) Od roku 1747 se Händel vzdává způsobu subskripčního, obrací se zády k svému šlechtickému obecenstvu, které s ním zacházelo tak nehodně, a otvírá divadlo pro všecky. Podnik se mu zdařil. Londýnské měšťanstvo ho nenechalo marně čekat. Od roku 1748 měl skoro na všech svých koncertech plno.

Alexander Balus (1. červen až 4. červenec 1747)[266]) jest jako Semele jemně pracovaná opera koncertní; vyznamenává se neobyčejně bohatou a vybranou instrumentací. Joshua (30. červenec až 18. srpen 1747)[267]) je poněkud mdlejší opakování Judy Makkabejského; mezi hrdinskými sbory rozkvétá v něm milostná selanka. Salomo (červen 1748)[268]) je pravý hudební svátek, zrovna sálá poesií a radostí. Susanna (11. červenec až 24. srpen 1748), zároveň vážná i veselá, realistická i lyrická, je dílo poněkud nejednotné, ale velmi původní. A konečně na jaře roku 1749, kdy, jak se zdá, končilo Händlovo štěstí, napsal svou skvělou Firework Music (hudbu k ohňostroji), přímo vzor pro lidové slavnosti v přírodě; 27. dubna 1749 ji provedl obrovský orchestr, složený z polnic, rohů, hobojí a fagotů (bez nástrojů strunných), při ohňostroji, který byl vypálen v Greenparku na oslavu míru cášského.[269])

---

[266]) Text podle Knihy Makkabejské zpracoval Tomáš Morell. — Po prvé provedeno 23. března 1748.

[267]) Text od Tomáše Morella. — Po prvé provedeno 9. března 1748.

[268]) Text je patrně od Tomáše Morella, ačkoli o něm v svých poznámkách nemluví. — Premiéra 17. března 1749.

[269]) Firework Music vyšla v XLVII. svazku velké händlovské edice. — Při provedení 27. dubna 1749 bylo v orchestru sto hráčů. Schoelcher uveřejnil

Po těchto dílech radostných následují díla vážnější. U jadrného starce se v oné době začíná objevovat zádumčivost, jako v předtuše nemoci, která ho zanedlouho stihla.

27. května 1749 řídil ve Foundling Hospital[270]) ve prospěch opuštěných dětí svůj krásný Anthem for the Foundling Hospital,[271]) produševněný jeho velikým soucitem s nešťastnými. Od 28. června do 31. července psal dokonalé arcidílo, Theodoru, nejvniternější svou hudební tragedii, vedle Mesiáše jedinou svoji tragedii křesťanskou.[272]) Z konce téhož roku pochází i scénická hudba k Alcestě od Tobiáše

---

listy, jež si o této věci napsali lord Montagu, velící generál dělostřelectva, a Charles Frederick, vrchní královský ohněstrůjce. Je z nich patrno, že mezi Händlem a lordem Montagu vznikly dosti vážné neshody.

[270]) Foundling Hospital založil roku 1739 jeden starý námořník, Thomas Coram, »aby v něm byly vydržovány a vychovávány opuštěné děti«. Händel se tomu podniku oddaně věnoval a rok co rok dával v jeho prospěch Mesiáše. Roku 1750, když do nalezince daroval varhany, byl zvolen governorem (správcem).

[271]) XXXVI. svazek velkého vydání. Anthem, jehož nejedno místo je převzato ze Smuteční ódy (Funeral Anthem), má na konci Aleluja z Mesiáše, a to v původním znění.

[272]) Libreto je čerpáno z Corneillovy Theodory, panny a mučednice.

Smolletta, jež nebyla nikdy hrána; hlavních částí použil Händel znova v svém Choice of Hercules (Volba Herkulova).[273])

Brzy potom vykonal poslední cestu do Halle. Octl se na německé půdě ve chvíli, kdy tam umíral Johann Sebastian Bach, 28. července 1750. Málem by byl i sám zahynul téhož týdne, po nehodě za jízdy vozem.[274])

Uzdravil se rychle; a 21. ledna 1751, když začal psát partituru Jephty, zdál se přes svých šestašedesát let úplně zdráv. První dějství napsal naráz, za třináct dní. Po dalších jedenácti dnech dospěl k předposlední scéně dějství druhého. Zde musel přestat. Již na stránkách předcházejících postupoval obtížně; písmo, zprvu tak zřetelné a jisté, hrubne, stává se nepořádným a třaslavým.[275]) Pustil se do závěrečného sboru II. dějství: »Jak temné jsou tvoje záměry, ó Pane!« Sotva dokončil vstupní largo, musel práce nechat; poznamenává:

»Ve středu 13. února jsem došel až

[273]) Psáno od 28. června do 5. července 1750 a hráno 1. března 1751 po Slavnosti Alexandrově jako ›nově přidané dějství‹.

[274]) Ze zprávy, kterou přinesl General Advertiser z 21. srpna 1750, se dovídáme, že se Händel velmi vážně zranil na cestě mezi Haagem a Amsterodamem, ale že již vyvázl z nebezpečí.

[275]) Snímek rukopisu vydal Chrysander roku 1885 k dvoustoletému výročí Händlova narození.

sem; nemohu pokračovat, špatně vidím na levé oko.«[276])

Udělá desítidenní přestávku. 23. února — (to měl narozeniny) — poznamenává:

»Daří se mi trochu lépe; zas jsem se dal do práce.«

A zhudebňuje tato hrozivá slova: »Naše radost umírá v bolesti, jako den přechází v noc.«

Trvá to pět dní, než namáhavě dodělá tento sbor, který je ostatně velikolepý. A celé čtyři měsíce se nehne s místa.[277]) 18. června začne psát dějství třetí. A zas toho musel nechat, právě uprostřed.[278]) Čtyři poslední arie a závěrečný sbor ho stály víc času, než jindy celé oratorium: skončil teprve 30. srpna 1751. Již neviděl.

*

A pak je všemu konec. Händlovy oči se zavřely.[279]) Světlo mu zhaslo. »Total eclipse..« Úplné zatmění... Svět zmizel.

---

[276]) 182. str. rkp.

[277]) Aby se zaměstnal, dával dvakrát — 18. dubna a 16. května — Mesiáše ve prospěch nalezenců »s improvisací na varhany«. Pokusil se také o léčení v Cheltenhamu.

[278]) 244. str. rkp.

[279]) Třikrát se podrobil operaci zákalu, — naposledy 3. listopadu 1752. Novinářská zpráva z ledna 1753 oznamuje: »Händel je docela slepý.«

Nikdy netrpěl tolik, jako v prvním roce nemoci, když nebyl ještě úplně slepý. Roku 1752 není s to, aby hrál v svých oratoriích na varhany; a dojaté obecenstvo vidí, jak Händel bledne a jak se chvěje, když slyší překrásný žalozpěv svého slepého Samsona. Počínajíc rokem 1753, když mu již není pomoci, Händel se zase vzchopí; a znovu, až do smrti, hraje varhanní part ve dvanácti oratorních koncertech, jež pořádá rok co rok v postním čase. Ale se zrakem pozbyl i nejlepšího zdroje své inspirace. Tento muž, který nebyl ani umělcem rozumovým, ani mystikem, tento muž, který miloval světlo, přírodu, krásné obrazy, pohled na věci tohoto světa, — on, který žil očima mnohem více než většina německých skladatelů, — je zazděn do tmy. Od roku 1752 až do roku 1759 malátní v polospánku, který předchází smrt. Jen roku 1758 diktuje duo a sbor do Judy Makkabejského: »Sion now her head shall raise«; a prožívaje znova v mysli bývalé šťastné dny, chopí se jednoho díla z mládí, oratoria »Trionfo del Tempo,[280]) jehož nové znění podává v březnu 1757: The Triumph of Time and Truth.[281])

6. dubna 1759 ještě hrál na varhany v Mesiáši. Uprostřed jednoho čísla ho opustily síly.

[280]) Psáno roku 1708 v Římě.

[281]) Händel již roku 1737 opakoval ono italské dílo ve znění upraveném a rozšířeném. Thomas Morell zpracoval text po anglicku a ze dvou dějství udělal tři.

Ale vzpamatoval se a improvisoval prý skvěle jako jindy. Když se vrátil domů, ulehl. 11. dubna připojil k své závěti[282]) poslední dodatek: štědře jím odkazoval tisíc liber šterlinků Společnosti pro podporování chudých hudebníků. Klidně vyslovil přání, aby ho pochovali ve Westminstru. Řekl:

»Chtěl bych zemřít na Velký pátek, v naději, že se shledám s Pánem Bohem, s milým svým Pánem a Spasitelem, v den jeho vzkříšení.«

Touha se mu vyplnila. Na Bílou sobotu, 14. dubna v 8 hodin ráno, pěvec Mesiáše zesnul v Pánu.



Po smrti jeho sláva vzrůstala. 20. dubna byl pochován ve Westminstru, jak si přál.[283]) Händlova

---

[282]) Závěť napsal již roku 1750 a připojil k ní nové dodatky v srpnu 1756, v březnu a v srpnu 1757, v dubnu 1759. Universální dědičkou ustanovil svou neteř Johannu Fridericu Flörchenovou z Gothy, rozenou Michaelsenovou. Mnoha odkazy pamatoval na své přátele; kromě jiných to byl Christoph Smith, John Rich, Jennens, Newburgh Hamilton, Thomas Morell. Nezapomněl na žádného ze svých četných sluhů. — Zanechal jmění asi 500.000 franků, jehož celého se zas dopracoval v posledních desíti letech. Měl také sbírku krásných hudebních nástrojů a obrazovou galerii s dvěma Rembrandty.

[283]) Postavili mu tam nevalný pomník od Roubiliaca, který dělal předtím již Händlovu sochu do zahrad vauxhallských.

oratoria se za řízení jeho přítele Christopha Smitha dávala rok co rok v postním čase i nadále. Brzy se octla i na koncertech lidových. Po celé Evropě došly ohlasu veliké slavnosti (Commemoration), jimiž byla od 26. května do 5. června 1784 uctívána jeho památka ve Westminstru a v Pantheonu k stému výročí dne, kdy se narodil.[284]) Další oslavy se konaly v Londýně v letech 1785, 1786, 1787, 1790 a 1791. Těchto posledních, při nichž účinkovalo více než tisíc osob,[285]) se zúčastnil Haydn, který s pláčem prohlásil: »Je mistrem nás všech.«

Anglická provedení vzbudila pozornost v Německu. Dvě léta po Commemoration řídil Johann Adam Hiller Mesiáše v berlínské Domkirche, potom v Lipsku a ve Vratislavi. O tři léta později, roku 1789, podnikl Mozart své úpravy Mesiáše, Acise a Galatey, Ódy svato-

---

[284]) Slavily se vlastně o rok dřív, než výročí nastalo. Burney věnoval popisu těch slavností celou knihu.

[285]) Množství účinkujících stále vzrůstalo od slavností roku 1784, kdy jich bylo 530 nebo 540, až do pověstných festivalů v sydenhamském Crystal Palace, při nichž účinkovalo 1635 osob roku 1854, 2500 roku 1857 a 4000 roku 1859. — Připomínám, že za Händlova života provádělo Mesiáše 33 instrumentalistů a 23 zpěváků. — K těm ohromným koncertům byly schválně zhotoveny neobyčejně mohutné nástroje jako dvojnásobný fagot (sestrojený již roku 1727), zvláštní basa, basové polnice, tympany laděné o oktávu níž atd.

cecilské a Slavnosti Alexandrovy.[286]) S prvním souborným vydáním Händlova díla se začalo roku 1786. Německa se zmocnila po anglických festivalech horlivá touha s Anglií závodit a pobádala tamní hudebníky k obnově sborového zpěvu a k zakládání Singakademií, v nichž se mělo pilně pěstovat studium díla národních velikánů.[287]) Haydn, vyslechnuv Händlova oratoria, byl zlákán k tomu, aby napsal Stvoření. Beethoven ke konci života o Händlovi říkal: »Das ist das Wahre.«[288]) Básníci podléhali jeho kouzlu neméně. Goethe se mu obdivoval a Herder mu věnoval jednu kapitolu v své Adrastei z roku 1802. Války za nezávislost přivedly v no-

---

[286]) Tyto úpravy, pořizované pro barona Swietena, nejsou nikterak dokonalé a svědčí o tom, že Mozart, přes všecko ujišťování Rochlitzovo, neměl pro Händlovu hudbu pravého pochopení. Přece však napsal »předehru v slohu händlovském« a jistě si na Händla vzpomněl, když skládal Rekviem.

[287]) Prvenství náleží Singakademii berlínské, založené roku 1790 Faschem.

[288]) Harmonicon z ledna 1824 uvádí tento Beethovenův úsudek (citovaný Percym Robinsonem): »Händel je největší skladatel, který kdy žil. Chtěl bych pokleknout na jeho hrobě.« A v Beethovenově dopisu jedné anglické dámě čteme: »Zbožňuji Händla.« (Tento dopis uveřejnil Harmonicon z prosince 1825.) — Po deváté symfonii měl v úmyslu, jak známo, psát veliká oratoria na způsob oratorií Händlových.

vou oblibu oratoria na oslavu svobody, Judu Makkabejského.

V romantismu však pochopení pro Händlova genia zmizelo. Kdyby ho byl dobře znal Berlioz, byl by u něho našel vzor velikého umění lidového, o kterém snil; ale on mu jakživ neporozuměl. Ze všech tehdejších hudebníků byli Händlovu duchu nejbližší Schumann a Liszt.[289]) Ale tito mužové činili svou jasnou inteligencí a vřelou sympatií jen vzácnou výjimku. Můžeme říci, že Händlovo umění, znešvařované jednak nesprávným vydáváním, jednak falešným provozováním, — a to německým i anglickým, směšným svou kolosálností, — bylo by dočista ztraceno, kdyby roku 1856 nebyla bývala z popudu Gervinova založena Händel-Gesellschaft, která si předsevzala, že vydá v přesném znění úplný soubor mistrova díla. Celý ten úkol vykonal Friedrich Chrysander, a to samojediný. Ne-

[289]) Roku 1855 psal Schumann Pohlovi, že Izrael jest jeho »ideálem díla sborového«; a chtěje psát Luthera, líčil těmito slovy ráz hudby, jejíž ideál mu ztělesňoval Händel: »Lidové oratorium, které by mohl pochopit sedlák právě tak jako měšťák... Dílo velmi prosté inspirace, jež by působilo jen melodií a rytmem bez kontrapunktických umělostí.«

Liszt, mluvě o žalmu Kněze Zadoka, tonul v nadšení před »Händlovým geniem, velikým jako svět«; a velmi správně si uvědomoval, že skladatel Allegra a Izraele je předchůdcem hudby popisné.

zůstal jen při kritickém vydávání skladeb. V svém horlivém apoštolství je také křísil živým prováděním.[290]) Podporovaly jej v tom severoněmecké zpěvácké spolky, hlavně pak Berliner Singakademie, která v letech 1830 až 1860 ustavičně dávala všechna Händlova oratoria. Rakousko se však hodně opozdilo. Roku 1873 řídil Brahms první vídeňské provedení Saula. Ale Händlova hudba byla v Německu opravdu probuzena k životu tak někdy koncem minulého století. Cítila se její velikost; ale kdo se nadál, že je v ní tolik života? Zdá se, že si teprv hlavně po prvním Händelfestu, který se konal v Mohuči roku 1895 a na němž se dával Herakles vedle Debory, Händlův dramatický genius vynutil pravou úctu a přímo ohromil.

Je na nás, abychom i své zemi vštípili živoucí smysl toho velikého umění, tragického i jasného, jako je umění Řeků.[291])

---

[290]) O Chrysandrově díle viz článek Emila Krauseho v Monatshefte für Musikwissenschaft, 1904.

[291]) V Paříži byla Händlovská společnost založena roku 1909; v čelo se jí postavili dva nadmíru horliví a inteligentní vůdcové, E. Borrel a F. Raugel. Hned v prvních dobách se velmi zasloužila o to, aby se ve Francii probudila záliba v Händlově díle jednak seznamováním s velikými skladbami, ve Francii až do těch časů neznámými, jako Herakles nebo Foundling Anthem, jednak vzorným prováděním Mesiáše v Trocadéru.

DÍLO A JEHO VÝZNAM ESTETICKÝ

Žádného velkého hudebníka není tak nemožné uzavřít v jedinou definici nebo i v několik definic jako Händla. Ačkoli velmi záhy — (mnohem dříve než J. S. Bach) — ovládal svůj sloh mistrovsky, nikdy se k žádné umělecké formě nepřipoutal. Ba je i těžko zjistit u něho nějaký vědomý a promyšlený vývoj. Jeho genius není z těch, kteří jdou jedinou cestou a stoupají přímo vpřed, až jsou u cíle. On nemá jiného cíle než dělat dobře všecko, co dělá: všecky cesty jsou mu dobré, — hned s počátku se octne na křižovatce, odkud vévodí dalekému okolí a šíří svou činnost všemi směry, ale trvalého sídla nemá nikde. Není z těch, kteří život a umění podrobují idealistické vůli, ať prudké, ať trpělivé, — z těch, kteří vpisují do knihy života heslo svého života. Je to genius, který vpíjí veškeren život a připodobňuje se mu. Jeho umělecká vůle je čistě objektivní. Přizpůsobuje se tisícerým pohledům na věci nahodilé, obráží v sobě národ i čas, v kterém žije, ba i módu; klidně přijímá vlivy, a je-li třeba, i překážky; jiné slohy a jiné myšlenky bere za své. Ale přizpůsobivá schopnost a svrchovaná rovnováha této povahy je taková, že nikdy ji necítíme tonout v přívalu cizích živlů: vše je hned stráveno, ovládnuto, zařaděno na své místo. Tato nesmírná duše je jako moře: všechny řeky světa nemohou uhasit jeho žízně ani zkalit jeho jasného klidu.

Němečtí geniové často byli nadáni schopností

strávit cizí myšlenky a formy;[292]) ale je svrchovaně vzácné, najít mezi nimi ten velký objektivismus, tu vynikající neosobnost, která je, abych tak řekl, Händlovou značkou. Jejich citový lyrismus lépe se hodí k tomu, aby jím vyzpívali svět svého myšlení, než aby vylíčili svět živých forem a rytmů. Docela jiný je Händel, a mnohem bližší než kdokoli v Německu geniu Středozemního moře, tomu homérskému geniu, jehož náhlé zjevení zažil Goethe, když přibyl do Neapole,[293]) — tomu velikému oku otevřenému do světa, oku, v němž se svět obráží jako tvář zrcadlící se v tiché a jasné vodě. Za značnou část toho objektivismu byl zavázán Italii, v níž ztrávil několik let a jejíž půvab se nikdy nesetřel s jeho myšlení; také mužné Anglii, která hrdě ovládá své vzněty a má v neváženosti sentimentální a tlachavé výlevy, v nichž si často libuje německá zbožnost a německé umění. Ale všechny zárodky toho objektivismu měl v sobě: neboť je cítíme klíčit už v prvních jeho dílech hamburských.

Od samého dětství ho učil Zachow v Halle nikoli jednomu slohu, nýbrž veškerým slohům rozličných národů, cviče ho nejen v tom, aby po-

---

[292]) V předmluvě k Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1750) má Lessing za hlavní znak Němce to, »že oceňuje, co je dobrého, všude, kde to nalézá, a že z toho těží«.

[293]) Viz Italskou cestu, 18. května 1787, dopis Herdrovi.

chopil ducha každého velkého skladatele, nýbrž aby ho strávil, píše po jeho způsobu. Tato výchova, hluboce světoobčanská, byla doplněna třemi jeho cestami do Italie a půlstoletým pobytem v Anglii; ve smyslu učení, jehož se mu dostalo v Halle, ustavičně si osvojoval, co bylo nejlepšího v umělcích a v jejich dílech. Nešel-li do Francie — (což není dokázáno), — znal ji i přes to velmi dobře; byl dychtiv osvojit si její řeč i hudební sloh: doklady toho máme v jeho rukopisech[294]) stejně jako dokonce i v obviněních, jež byla proti němu vznesena některými francouzskými kritiky.[295]) Všude, kudy chodil, zásoboval se pokladem hudebních vzpomínek, kupoval, shromažďoval cizí díla, pořizoval si jejich opisy nebo spíše (poněvadž se mu naprosto nedostávalo přičinlivé trpělivosti Johanna Sebastiana Bacha, který si pečlivě opisoval vlastní rukou celé partitury francouzských varhaníků nebo italských houslistů) zachycoval spěšnými a často nepřesnými náčrty výraz, myšlenku, jež ho při čtení skladeb zaujala. Tato rozsáhlá sbírka evropských myšlenek, z které nám už nezbývá nic než několik drobtů v cambridgeském museu Fitzwilliamově, byla nádrží, z níž se napájel jeho

---

[294]) Francouzské písně. (Rukopisy v Cambridgi ve Fitzwilliamově museu; opisy ve sbírce Schoelcherově v knihovně pařížské konservatoře).

[295]) Viz abbé Prévost: P r o a p r o t i, 1733.

tvůrčí duch. Z člověka hluboce německého rodem i povahou se stal v umění Weltbürger, jako z jeho krajana Leibnize, jejž poznal v Hannovru, Evropan s převahou kultury románské. Vynikající Němci z konce století, takoví Goethové a Herdrové, nebyli svobodnější ani světovější než byl v hudbě tento Sas, proniknutý všemi uměleckými myšlenkami Západu.

Nečerpal jen z pramene hudby umělé a zjemnělé, z hudby hudebníků; chodíval pít i z potůčků hudby lidové, a to z nejprostších, zcela přírodních.[296]) Měl je rád. V jeho rukopisech najdete notové záznamy výkřiků z londýnských ulic; a jedné své přítelkyni řekl, že ony mu vnukly

---

[296]) Tyto vlastnosti nejsou příznačné jen pro něj: Onen dvojí proud, jednak encyklopedický a odbornický, jednak lidový nebo předstíraně lidový, jeví se ještě mnohem pronikavěji v Londýně mezi hudebníky Händlovy doby. V kroužku Academy of antient musick řádila vášeň starožitnického eklekticismu: jednu z nejpodařenějších jejích ukázek poskytoval skladatel Roseingrave, jehož koníčkem bylo palestrinovství: všechen nábytek i zdi ložnice měl pokryty linkami s výňatky z Palestrinových skladeb. — Při tom se začínala po celé Evropě šířit záliba v tónu lidovém na újmu záliby ve slohu odbornickém; byla to móda písniček po způsobu Bononciniově nebo Keisrově. — Händel nezabíhal do žádné krajnosti, nýbrž z obojího proudu přijímal to, co v kterém bylo životodárného.

mnohé z jeho nejlepších nápěvů.[297]) Některá oratoria, jako Allegro e Penseroso, jsou protkána vzpomínkami na jeho toulky anglickým venkovem. A kdo by nevzpomněl na Pifferari z Mesiáše, na flámskou zvonkovou hru ze Saula, na veselé národní písně italské z Heraklea a z Alexandra Bala? Händel nebyl umělec uzavřený sám do sebe; díval se, poslouchal, pozoroval; zrak mu byl inspiračním zdrojem sotva méně důležitým než sluch. Neznám žádného velkého německého hudebníka, který by byl do té míry jako on typem »zrakovým«; stejně jako Hasse a Corelli, i on měl vášnivou zálibu v krásných obrazech; z domova nevycházel takřka nikam jinam než do divadla nebo na nějaký prodej obrazů; byl znalec a pořídil si sbírku, v níž po jeho smrti našli Rembrandty.[298]) Neušlo pozornosti, že jeho slepota, která by byla tvorbu umělce čistě »sluchového«, pohrouženého v hudební sny, vydrážďila do krajnosti, jeho hned ochromila, vysušivši hlavní pramen jeho obrozování.

A tak, překypuje veškerou hudební mízou, jež stoupala té doby Evropou, prosycen hudbou hu-

---

[297]) Dopis lady Luxboroughové básníku Shenstonovi, psaný roku 1748 — otištěný Chrysandrem.

[298]) Sběratelská vášeň rostla věkem a bohatstvím. Dopis z roku 1750 nám ho ukazuje, jak kupuje krásné obrazy, mezi nimi jednoho velkého Rembrandta (rok před tím, než oslepl).

debníků i bohatší hudbou, která plyne v přírodě a je rozptýlena všude v stínu i v světle, — zpěvem pramenů, lesů, ptactva, jehož jsou jeho díla plna a jenž mu vnukl tolik malebných míst barvy napolo romantické,[299]) — psal, jako se mluví, komponoval, jako se dýchá. Na papír nevrhal zběžných náčrtků jako přípravu k dílu definitivnímu. Psal rovnou jediným proudem, jako by improvisoval. A vskutku se zdá, že byl největším improvisátorem, jaký kdy žil. Jako improvisátor na varhanách při odpolední bohoslužbě v katedrále svatého Pavla, nebo když hrával C a p r i c c i v přestávkách svých oratorií v Covent-Garden, — jako improvisátor na klavíru v orchestru opery hamburské a londýnské, »když doprovázel zpěváky úžasným způsobem, přizpůsobuje se jejich temperamentu a jejich virtuositě, a to bez not«, uváděl v ustrnutí tehdejší znalce; a Mattheson, jehož sotva lze podezírat ze shovívavosti, prohlašoval, že »nikdy v tom neměl sobě rovna«. Mohlo být právem řečeno, »že improvisoval v každé minutě svého života«. Svou hudbu psal s tak bouřlivou vášní a s tak překypujícím bohatstvím ideovým, že byl neustále předháněn svou myšlenkou a musil ji zaznamenávat zkráceně, aby jí stačil.[300])

---

[299]) Od »V y s o k ý c h l i p« z A l m i r y až k nočnímu sboru z oratoria S a l o m o.

[300]) Studium rukopisu J e p h t y (uveřejněného v snímku Chrysandrem) umožňuje, abychom vnikli v samu komposiční práci Händlovu. Na týchž strán-

Ale — což se zdá téměř opakem toho, co bylo řečeno — měl zároveň i vybraný smysl pro formu. Žádný Němec ho nepředčil v umění krásných melodických linií; jen Mozart a Hasse mu byli rovni. A této lásce k dokonalosti musíme přičíst, že se přes všechnu svou invenční nevyčerpatelnost mnohokrát znovu chápal týchž témat — některých z nejslavnějších a z těch, jež mu byla nejmilejší — a po každé v nich prováděl nějakou sotva znatelnou změnu, lehké črtnutí tužkou, které je zdokonalilo. Zkoumání těchto jakýchsi hudebních leptů v jejich postupných stavech náleží k nejpoučnějším věcem pro hudebníka, milujícího tvarovou krásu.[301]) Ukazuje také, jak ně-

---

kách čteme rozličné údaje, psané Händlovou rukou. Na konci prvního dějství na příklad poznamenává: »geendiget, 2. února«. Dále na téže stránce čteme: »Völlig, 13. srpna 1751«. Byla zde tedy dvojí rozličná práce: invenční a dokončující. Snadno se tu rozeznají, poněvadž od 13. února 1751 změnila Händlovo písmo nemoc. A tak máme příležitost pozorovat, že ve sborech psal na počátku témata úplně, ve všech hlasech; potom, jak šla práce kupředu, přestal zaznamenávat ten hlas, pak onen; na konec ve spěchu nechal už jen hlas jediný anebo i končil jen basem.

[301]) Viz, jak se z nápěvu: Dolce amor che mi consola z Rodriga stal nápěv: Ingannata una sol volta z Agrippiny, — nebo jak je nápěvu: L'alma mia z Agrippiny znovu použito v Resurrezione, v Rinaldovi a v Joshuovi.

které nápěvy, byvše napsány, dál v Händlovi po léta dřímají, až vnikne v jejich nejvnitřnější smysl; nejprve jich bylo použito, jak to přivedla náhoda inspirační chvíle, v té nebo v oné situaci, do níž se hodí nepříliš valně, i pátrají, abych tak řekl, po nějakém těle, jehož podobu by vzaly na sebe, hledají pravou situaci, hledají cit, jejž skrytě vyjadřují; a když jej konečně najdou, rozkvetou v celé své kráse.[302])

Ani se skladbami cizími, jež zužitkuje v svých vlastních skladbách, nezachází Händel jinak. Kdybych měl místo, abych se tu mohl důkladněji zabývat tím, co nazývají Händlovými plagiáty lidé, kteří se jím povrchně probírají, — a zvláště kdybych si vzal za příklad oratorium Izrael v Egyptě, v němž ty výpůjčky bijí do očí nejodvážněji, — poznali byste, s jakým jasnovidným geniem vyvolal Händel z hlubin těch hudebních vět jejich skrytou duši, o níž neměli prvotní skladatelé ani potuchy. Musil přijít on se svým zrakem — či se svým sluchem —, aby v Stradellově Serenádě odhalil ony biblické katastrofy. Každý čte a vnímá umělecké dílo podle toho, jaký je sám, a ne podle toho, jaké jest ono; a může se přihodit, že nejbohatší pojetí uměleckého díla

---

[302]) Tak se z Tance Asiatů (Almira) stává slavné Lascia ch'io pianga z Rinalda; — nebo veselý a obyčejný nápěv z Pastor fido se promění v jímavou větu z Trauer-Ode: »Wessen Ohr sie hörte«.

nemá jeho tvůrce. Příklad Händlův nám to dokazuje. Nejen, že tvořil hudbu svou, nýbrž velmi často i tvořil hudbu jiných. Stradella a Erba mu byli jen tím (ať je toto přirovnání sebe více ponižující), čím byly Leonardovi plameny v krbu nebo štěrbiny na zdech, v nichž viděl živé podoby. Händel slyšel dutí orkánů v Stradellově brnkání na kytaru.[303])

Na tu obrazivou povahu Händlova genia nebudiž nikdy zapomínáno. Kdo se spokojí pouhým poslechem této hudby aniž vidí, co je v ní vyjádřeno, — kdo ji posuzuje jako umění čistě formální, — kdo necítí její síly, schopné tlumočit dojmy, jež se přímo až vtírají jako přelud, nikdy jí nepochopí. Je to hudba, jež líčí: vzněty, duše, situace, ano i doby a místa, která jsou těm vznětům rámcem a zabarvují je svým poetickým a vnitřním odstínem. Je to zkrátka umění hluboce malebné a dramatické.

Není to déle než asi tak dvacet nebo třicet let, co v Německu zas k němu našli klíč vlivem

---

[303]) Bylo by třeba, abych zde mohl zevrubně vyšetřit, jak se na příklad ze dvou instrumentálních meziher, velmi málo svérázných, jež jsou obsaženy v Serenatě a 3 con stromenti od Stradelly, mohly stát drtivé sbory o krupobití a spoustách kobylek v Izraeli. Pokusil jsem se o takovou studii v článku vyšlém v časopise S[ociété] I[nternationale de] M[usique] (květen a červenec 1910) s názvem: Händlovy plagiáty.

Händel-Musikfeste. Jak to kdysi řekl A. Heuss u příležitosti lipského provedení Samsona: »Žádný mistr, aby se mu dobře porozumělo, nemá tolik zapotřebí jako Händel, být prováděn a dobře prováděn. J. S. Bacha můžeme studovat doma a mít z něho větší požitek než na dobrém koncertě. Kdo nikdy neslyšel dobře dávat nějaké dílo Händlovo, těžko si představí, co to je Händel.« Ale dobrá provedení Händlových skladeb jsou svrchovaně vzácná. V století, které následovalo po jeho smrti, byl vnitřní smysl jeho prací zfalšován anglickým způsobem podání, v Německu ještě zhoršeným vinou Mendelssohnovou a nesčíslných příslušníků jeho školy. Soustavným opomíjením všech Händlových oper a nevážností k nim, vyloučením skoro všech dramatických oratorií (nejmohutnějších a nejpůvodnějších), úzkým výběrem, jenž se uskrovňoval čím dál tím víc na čtyři nebo na pět oratorií a z těch ještě dával zbytečně nadměrnou převahu Mesiáši, — konečně i podáním těch několika prací a zejména Mesiáše, prováděných okázale a strojeně příliš velkými a nevyrovnanými orchestry i sbory, zpěváky přesnými a uctivými, ale bez jakékoli vášně a bez jakékoli vniternosti, — tím vším se vytvořila pověst, že Händel je církevní skladatel v slohu Ludvíka XIV., samá dekorace, s okázalým sloupovím, s ušlechtilými a chladnými sochami, s malbami po způsobu Lebrunově. Není divu, že z díla, zúženého na hrstku

prací, jež se dávaly podle takových zásad, čišela monumentální nuda, podobná oné nudě, kterou v nás vzbuzují parukatí Alexandři a nábožní Kristové od Lebruna.

Z toho se již nechme vyvést: Händel jakživ nebyl skladatelem církevním; a skoro nikdy nepsal chrámovou hudbu. Vyjma Žalmy a Te Deum, což byly skladby pro šlechtické kaple nebo k výjimečným příležitostem, nepsal nic jiného, než instrumentální hudbu pro koncerty nebo k slavnostem v přírodě, opery a to, čemu se říká »oratoria«, jež tvořil vesměs pro divadlo. První, která složil, byla opravdu hrána: Acis a Galatea v květnu 1732 v divadle haymarketském, s dekoracemi a v krojích, s názvem English Pastoral Opera, — Esther v únoru 1732 v Akademii staré hudby na způsob antické tragedie, se sborem umístěným mezi jevištěm a orchestrem. A jestli se později Händel rozhodně vzdal skutečného hereckého provozování,[304]) — jež jediné by ukázalo v pravé podobě některé výjevy, jako kvas a vidění v Belsazaru, přímo zamýšlené tak, aby je hráli herci, — vždycky zato přes všechen odpor neústupně dával svá oratoria provádět v divadle a ne v kostele. A přece by ne-

[304]) Máme proč se domnívat, že se to nestalo dobrovolně. Když si r. 1732 princezna Anna přála, aby byla Esther vypravena v Opeře, arcibiskup dr. Gibson se tomu opřel; a jen z nouze se to dílo dávalo na koncertě.

byl měl nedostatek kostelů — aspoň ne u dissidentů —, v nichž by byl mohl svá díla provozovat; tím, že to nedělal, štval proti sobě mínění zbožných lidí, kteří v tom viděli znesvěcování, když se náboženské látky vnášely na jeviště.[305]) Kladl velikou váhu na to, že těmi díly nezamýšlel psát skladby kostelní, nýbrž kusy pro divadlo — pro volné divadlo.[306])

Tuto čistě dramatickou povahu díla Händlova dobře pochopili historikové němečtí. Chrysander ho přirovnává k Shakespearovi.[307]) Kretzschmar ho nazývá reformátorem hudebního dramatu. Volbach i A. Heuss v něm vidí skladatele dramatického a požadují, aby v jeho oratoriích zpívali pěvci operní. Richard Strauss v úvodu k Berliozovu Pojednání o instrumentaci staví proti velkému polyfonickému a symfonickému proudu, vyšlému z J. S. Bacha, proud homofonní

---

[305]) Nepodepsaný dopis, otištěný v dubnu 1739 v London Daily Post a týkající se Izraele v Egyptě, hájí Händla proti nájezdům pobožnůstkářů, tehda velmi prudkým. Spisovatel ujišťuje, »že nelze Bohu vzdávat poctu ušlechtileji, než se děje takovým představením... Nikoliv domem je posvěcena modlitba, nýbrž modlitbou se posvěcuje dům«.

[306]) Což nepocházejí od něho samého názvy: Joseph, »a sacred Drama«, a Hercules, »a musical Drama«?

[307]) Na konci druhého svazku Händlova života.

a dramatický, který vyšel z Händla. Doufám, že čtenáři mé knížky najdou potvrzení těchto myšlenek skoro na každé její stránce.

*

Když jsem se pokusil určit hlavní znaky Händlova umění, zbývá mi načrtnout, jaký jest jeho estetický význam v rozličných oborech, jimž se věnoval.

Nedá se vlastně dobře mluvit o Händlově opeře nebo o jeho oratoriu. Musí se říkat: opery nebo oratoria: neboť jich nelze shrnout v jednotný typ; a znova zde poukazuji na to, co jsem pověděl na začátku této kapitoly, když jsem líčil, s jak velkolepou nestranností si Händel vybíral z uměleckých útvarů a z rozličných hudebních směrů své doby.

V jeho operách se zrcadlí všechny umělecké snahy, jež panovaly v tehdejší Evropě: v dílech z jeho začátků vzor Keisrův, — v Agrippině vzor benátský, — v prvních operách londýnských vzor Scarlattiho a Steffaniho a zanedlouho i vlivy anglické, hlavně v rytmice; — potom je to jeho soupeř Bononcini; — potom velkorysé geniální pokusy o vytvoření nového hudebního dramatu: Giulio Cesare, Tamerlano, Orlando; — později půvabné baletní opery, ke kterým čerpal podnět z umění francouzského: Ariodante, Alcina; — pak jsou to opery, v nichž se již vytuší komická opera a lehký sloh druhé

poloviny XVIII. století: Serse, Deidamia... Kdyby byl Händel pokračoval, byl by se pravděpodobně pokusil ještě o jiné druhy a nebyl by si nikdy vybral, jako učinil Gluck, jen jediný z nich za svůj výhradní obor.

Zvyklosti tehdejší vlašské opery i složení jeho pěvecké družiny ho patrně přiměly k tomu — a to je největší vadou jeho divadla —, aby se obešel beze sborů a aby skládal opery pro soli, při čemž hlavní úlohy byly psány pro primadonnu a pro contralto.[308]) Ale kdykoliv jen

---

[308]) Zaznamenávám tu hlasové obsazení některých z jeho londýnských oper:

Radamisto (1720): 4 soprány (z nich 3 úlohy mužské), 1 alt, 1 tenor, 1 bas;

Floridante (1722): 2 soprány, 2 kontralty, 2 basy;

Giulio Cesare (1724): 2 soprány, 2 alty, 1 kontralt (Caesar), 2 basy;

Tamerlano (1724): 2 soprány, 1 kontralt (úloha mužská), 1 alt (Tamerlán), 1 tenor, 1 bas;

Admeto (1727): 2 soprány, 2 alty, 1 kontralt (Admetos), 2 basy;

Orlando (1732): 2 soprány, 1 alt (Medor), 1 kontralt (Orlando), 1 bas;

Deidamia (1741): 3 soprány (mezi nimi Achilles), 1 kontralt (Ulixes), 2 basy.

I mezi oratorii se najdou díla jako Joseph (1744), psaný pro 2 soprány, 2 alty, 1 kontralt (Josef), 2 tenory a 2 basy.

A tak, i když ani nemluvíme o nechutné nepřiro-

mohl, vždycky psal opery se sbory, jako je Ariodante nebo Alcina; nebylo jen jeho vinou, že nevrátil tenoru a basu ono místo, které jim náleželo mezi ostatními hlasy.[309]) Když nemohl zpestřit jednotvárnost hlasových sól operními sbory, aspoň ta sóla oživoval bohatým a rozmanitým instrumentálním doprovodem. V leckteré ze svých nejslavnějších arií, třeba v zahradní scéně z Rinalda: Augelletti che cantate, nedělá vlastně nic jiného, než že líčí orchestrem: hlas se v něj vplétá jen jako jeden z ná-

---

zenosti takových »kalhotkových« úloh, hlasová rovnováha se vždycky vychylovala do výšky nebo do hloubky.

[309]) Roku 1729 jel do Italie pro hrdinného tenora Pia Fabriho; mohl si ho bohužel ponechat jen dvě léta. — Acis a Galatea (1720) je psáno pro 2 tenory, 1 soprán a 1 bas. — Nejtragičtější úloha v Tamerlanu (1724), Bajazet, byla skládána pro tenora Borosiniho. — Rodelinda, Scipione, Alessandro obsahují úlohy tenorové. — Händlovi nestačilo jen mít v svém divadle nejslavnější tehdejší basisty, proslulého Boschiho a Montagnanu, aby psal skvostné úlohy, jako je Zoroaster v Orlandovi a Polyfem v Acisovi a Galatei, nýbrž on se snažil o to, aby v téže opeře bylo basům přiděleno důležitých úloh několik. Athalie v svém prvotním znění (1733) obsahovala basové duo pro Joada a Mathana. Ale přeběhnutí basisty Montagnany mu tento záměr zhatilo; podařilo se mu jej provést až v Izraeli v Egyptě.

strojů.[310]) A jak umí Händel mistrovsky kreslit své nápěvy, volně rozvinovat jejich krásnou linii, plně využívat čistých barev jednotlivých nástrojů i hlasů, každého zvlášť, — pak ve skupinách, — a jak dovede využívat i pomlček!

Forma jeho arií bývá mnohem rozmanitější, než se obyčejně soudí. I když se v jeho dílech objevuje co nejhojněji útvar da capo,[311]) neznamená to nikterak, že jiným způsobem nepracoval. Již v Almiře s úspěchem píše ve formě drobných strofických písní po vzoru Keisrově; a nikdy neupustil od těchto krátkých nápěvů, dojemných, prostých, takřka holých, z nichž mluví čirá duše: zdá se dokonce, že se k nim v svých posledních operách, v Atalantě, v Giustinu, v Sersovi a v Deidamii vrací se zvláštním zalíbením.[312]) Hassemu a Graunovi poskytuje vzory cavatin [dvojdílných arií[313])], které tito skladatelé

---

[310]) Viz také opery Giulio Cesare, Atalanta nebo Orlando.

[311]) Zejména v některých operách koncertních, jako na př. v Alcině (1735) a také v posledním Händlově díle, na němž je už znát předsmrtnou ochablost: Triumph of Time.

[312]) Ano i v oratoriích, do nichž se nerozpakuje podle potřeby vkládat i lidové písničky, jako je na př. píseň služčina v Susanně (1749).

[313]) Na př. arie Medeina na začátku druhého dějství v Teseovi: Dolce riposo. — Viz také operu Ariodante a oratorium Herakles.

uvedli později v oblibu. Najdeme u něho i dramatické arie bez druhé části a bez opakování.[314])

Ale jak je rozmanitý i v samém útvaru da capo! Nejenže v něm užívá všemožných slohů, jednou nechávaje hlas koncertovat s nástroji v ariích, jejichž smyslem je skvělá a čistá virtuosita,[315]) jindy se zas věnuje s pozornou zálibou krásnému a přísnému pletivu kontrapunktickému, jako v arii Cara Sposa z Rinalda nebo Ombra cara z Radamista: — on kromě toho hledá i nové sestavy v rámci staré formy. Jak dosvědčují pěkné příklady, jež se najdou v Agrippině a v Ottonovi, je jeden z prvních, kteří si osvojili drobné arie da capo,[316]) přivedené na začátku XVIII. století do módy nejspíše Bononcinim. Druhé části arie dává Händel

---

[314]) Tak je tomu s arií na počátku Radamista: Sommi Dei. — Zmiňuji se také o ariích, psaných s ostinátním basem a bez da capo, jejichž nejkrásnějším typem je Spirto amato v opeře Poro.

[315]) Viz třebas arii: Per dar pregio v Rodrigovi. Důležitou úlohu mívá v takových hudebních závodech hoboj. Kterási arie z Tesea vypadá jako malý hobojový koncert.

[316]) Bývají neobyčejně krátké. Některé jsou převzaty z lidových písní. V Agrippině najdeme arie, jež mají jedinou větu. — Při leckteré z těch drobných arií da capo v Teseovi nebo v Ottonovi vzpomeneme na podobné arie v Gluckově Ifigenii Aulidské.

ráz a tempo odlišné od části první.[317]) I v jednotlivých částech se střídá několikeré tempo.[318]) Někdy je druhá část vyplněna recitativem;[319]) anebo bývá docela kratičká.[320]) Když pak Händel může v svých oratoriích používat i sborů, často přidělí opakování da capo jim.[321]) Ba jde ještě dále: když v druhém dějství Samsona dozpívá Micha první dvě části arie O komm, du Gott, opakuje sbor část druhou, kdežto Micha se vrací

---

[317]) V arii Ah crudel il pianto mio z Rinalda je první část bolestné largo, druhá část zběsilé presto. — Nejskvělejší příklad této volnosti podává arie Timotheova na začátku druhého dějství Slavnosti Alexandrovy. Obě části té arie se od sebe liší netoliko tempem, nýbrž také instrumentální barvou, povahou harmonickou, ba samou podstatou myšlenky: jsou to dvě různé básně, sloučené sice, ale každá z nich je i celkem sama o sobě.

[318]) Příklady: Teseo, Medeina arie: Morirò, ma vendicata; — Amadigi, arie: T'amai quant'il mio cor.

[319]) Riccardo I., arie: Morte, vieni.

[320]) V opeře Ariodante se vyskytují arie da capo, jejichž druhá část má pět taktů, ano i jen tři.

[321]) V Allegro e Pensieroso viz první arii z třetího dílu: Come, with native; po druhé části nastupuje recitativ, načež sbor zpívá da capo. — V Slavnosti Alexandrově viz arii: He sung Darius; po druhé části nastoupí recitativ, potom da capo se sborem, ale docela volně; da capo je vlastně jenom v instrumentálním doprovodu.

k části první. A konečně se i pokouší rozdělit da capo mezi dvě osoby. Tak v druhém dějství Saula následuje po Jonathanově arii O frevle an dem Jüngling mehr podivuhodná arie Saulova, načež se doslova opakuje arie první.

Ale nejskvělejších zásluh v oboru hlasového sóla si Händel získal scénou recitativní.

Od Keisra se naučil umění těch tklivých recitativů ariosi s orchestrem, které se u něho objevují už v Almiře a v jejichž slohu pracoval po něm i J. S. Bach. V svých londýnských operách jich užíval stále a stále; a dal jim nádhernou šíři. To již nejsou jenom nějaké osamocené recitativy nebo nějaké úvody k velikým ariím;[322]) Caesarův zpěv ve třetím dějství Giulia Cesara: Dall' ondoso periglio je rozlehlý hudební obraz, který v svůj rámec pojímá symfonickou předehru, recitativ, první dvě části arie, doprovázené vstupní symfonií, druhý recitativ a da capo. Scéna Bajazetovy smrti v posledním dějství Tamerlana je vytvořena z plynulé řady arií a re-

---

[322]) Händel se snažil o hudební řeč, která by znenáhla přecházela z recitativo secco, takřka mluveného, v recitativo accompagnato a potom v arii. Ve Scipionovi (1726) jsou úryvky recitativů deklamovaných zasazeny, jako mezi rýmy, mezi věty recitativu doprovázeného. (Viz na 23. str. velkého vydání arii: Oh sventurati.) Závěrečná arie z prvního dějství smiřuje slovo a zpěv. Recitativ doprovázený ústí logicky v arii.

citativů s orchestrem, jež procházejí všemi odstíny vášně a od začátku do konce tekou týmž jediným proudem života. Scéna smrtelného zápasu Admetova na počátku opery téhož jména se vyrovná hloubkou citového vzrušení a dramatickou smělostí nejkrásnějším recitativním scénám Gluckovým. Šílená scéna v Orlandovi[323]) a pak scéna, když v Deianeiře propuká zoufalství v třetím dějství Heraklea, ještě je předčí odvážným realismem a prudkou vášní. V prvním z těch výjevů se mísí tragika s fraškovitostí: je v tom umění, které připomíná Shakespeara. Druhý výjev se divoce řítí vpřed jako dravý příval zběsilosti a žalu. V celém hudebním divadle XVIII. století se nevyskytuje nic, co by se mohlo postavit vedle kterékoli z těchto dvou scén. A Teseo, Rodelinda, Alessandro, Alcina, Semele, Joseph, Alexander Balus, Jephta mají recitativní scény, nebo v téže scéně sestavy recitativů s velmi volnými ariemi a s instrumentálními mezihrami, sotva méně původní než jsou ty, které jsem jmenoval. — Všimněme si konečně i jakési předzvěsti leitmotivu a jeho psycho-

---

[323]) Ve skupině všemožných arií a recitativů, které za sebou následují nebo se prolínají s úžasnou volností, střídavě anebo i najednou zrcadlíce protichůdné myšlenky, jež na sebe narážejí v Rolandově mozku, Händel neváhá pracovat i neužívanými rytmy, jako je takt pětiosmičkový, vzbuzující dojem hrdinova šílenství.

logické úlohy v Belsazaru, v němž některé věty instrumentální a recitativní souvisí, jak se zdá, s povahou Nitokridinou.[324])

*

[324]) Měla by se věnovat ještě zvláštní pozornost ariím komickým. Händlovi upírali nadání pro komiku. Ale to ho špatně znali. On humorem přímo oplýval a často jej v svých dílech vyjadřoval. Již v první jeho opeře, v Almiře, najdeme postavu Tabarcovu v komickém slohu Keisrově a Telemannově. Do téhož oboru náležejí některé poněkud karikaturní znaky úlohy svatého Petra v Pašijích Brockesových. Polyfem z Acise a Galatey má nádhernou šíři divoké fraškovitosti. Ale počínajíc Agrippinou si Händel osvojil jemnou ironii vlašskou; a lehký sloh drobných pohybů, drobivých rytmů, jak jej později pěstovali Vinci a Pergolesi, objevuje se u něho již v Teseovi (1713). Četné jeho ukázky se najdou v operách Radamisto, Rodelinda, Alessandro, Tolomeo, Partenope, Orlando, Atalanta. Výjev, v kterém vystupuje Alexander a Roxana, jež spí nebo dělá, že spí, je malá scéna hudebně veseloherní. Serse a Deidamia jsou tragikomedie, jejichž děj i sloh vede k opeře komické. — Ale komický genius nabývá zcela jinačího rozpětí v oratoriích, v nichž Händel nejen kreslí typy složité a obrovité, jako je Dalila nebo Harapha v Samsonovi nebo dva starci v Susanně, nýbrž kde i jeho olympský smích propuká ve sborech Allegra a strhuje svou neodolatelnou veselostí celý sál.

Při studiu Händlových arií a recitativů se naskýtá dosti důležitá otázka z oboru uměleckého přednesu: otázka zpěvních ozdob.

Händlovi zpěváci, jak známo, zdobili si nápěvy fioriturami, okrasnými figurami nebo kadencemi, někdy i značnými, které většinou zmizely. Chrysander měl při svém novém vydávání Händlova díla na vybranou, aby ty ozdoby buď vynechal (a tím porušil historickou tvářnost původního znění), nebo aby je znovu napsal sám. Rozhodl se, že si bude počínat způsobem druhým, co nejdůkladněji se zajistiv, aby výsledek byl pokud možná správný nebo aspoň pravděpodobný. Ale pro své obnovující úpravy našel málo stoupenců; mezi německými hudebními vědci vznikl spor, v němž se tato otázka probírala.[325]) Z jejich rozpravy, — kterou se nemohu pro obmezený rozsah této knihy zabývat podrobněji, — smím, jak se domnívám, vyvodit tyto závěry: 1. Zpěvní ozdoby nebyly improvisovány a ponechány na vůli zpěvákovi, jak se často tvrdilo, nýbrž byly přesně vy-

---

[325]) Viz hlavně Hugo Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik, sv. I., 1907; — Max Seiffert: Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias (Sammelbände der I. M. G., červenec až září 1907, a Měsíční zprávy téže Mezinárodní hudební společnosti, únor 1908); — Rudolf Wustmann: Zwei Messiasprobleme (Měsíční zprávy M. H. S., leden až únor 1908).

značeny v partu zpěváka i v partituře doprovázejícího clavecinisty;[326]) 2. nebyly pouhým vrtochem jalové virtuosity, nýbrž plodem virtuosity rozmyslné a vyplývaly ze základního slohu každé skladby; jimi měl ještě patrněji vyniknout výraz hlavních melodických linií.[327])

A nyní si řekněme: byl by nějaký prospěch z toho, kdyby se ty ozdoby zaváděly znovu? Náš vkus se od časů Händlových změnil; a úctou příliš úzkostlivou se snadno může velikým dílům minulých dob ublížit, když se otrocky ulpívá na té či oné podrobnosti jejich kroje, která již zastarala a vyšla z užívání. Co je lepší: vnucovat nynějšímu obecenstvu stará díla se všemi vráskami, v světle věků tak ostře znatelnými, — anebo je šetrně upravovat podle dnešního cítění, aby pů-

---

[326]) Seiffert upozornil na celou řadu opisů, jež byly pořízeny podle Händlových rukopisných oper a oratorií a jsou obsaženy v Lennardově sbírce v cambridgeském Museu Fitzwilliamově. Najdou se v nich tužkou zaznamenané ozdoby, jak je zpěváci prováděli. Podle Seifferta pocházejí ty záznamy od Christopha Schmidta, který byl Händlovým přítelem a jeho »pravou rukou«. Goldschmidt má za to, že jsou z konce XVIII. století. Ať je tomu jakkoli, svědčí o zpěvní tradici, jež nám velmi pravděpodobně uchovává obraz výkonného hudebního podání z časů Händlových.

[327]) Tak je tomu zejména v oratoriích. V operách se vyskytovaly ozdoby mnohem hustěji a s výrazem souvisely již méně.

sobila ještě i na nás svým blahodárným vlivem? Obojí řešení bylo hájeno.[328]) Soudím, že první způsob je jediný správný při vydávání textů, druhý při provozování. Duch se má snažit, aby přesně poznal, jaká byla minulost. Ale když se to stalo, může a má požadovat svých práv i život; budiž mu dovoleno, aby odložil obnošené módy a z geniů si ponechal jen to, co je na nich trvale živoucího.

*

Části vícehlasé zaujímaly ve vlašské opeře místo co nejmenší; a Händel zavedl v tomto oboru méně novot než v oboru zpěvu sólového. Přece však u něho najdeme některé zajímavé pokusy. Jeho dueta jsou obyčejně psána ve vážném a trochu smutném imitačním slohu staré vlašské školy provenzaleovské a steffaniovské,[329]) nebo ve slohu lullyovském, při čemž oba hlasy, tón vedle tónu, ztrnule postupují spolu.[330]) Ale v operách A t a -

---

[328]) První Seiffertem, druhé Goldschmidtem.

[329]) T e s e o, duo: A d d i o, m i o c a r o b e n e; — E s t h e r, duo Estery s Ahasverem: W e r r u f t z u m L e b e n.

[330]) A r m i n i o (1737), duo v třetím dějství. — Stojí za povšimnutí, že duetem A r m i n i o i začíná, což nebývá zvykem.

Jiná dueta jsou ve formě siciliány (G i u l i o C e s a r e) nebo v lidovém slohu anglickém, na způsob h o r n p i p e (námořnický tanec) jako na př. dueto Theofany s Ottou v O t t o n o v i: A't e n e r i a f f e t t i.

lanta a Poro se vyskytují také dueta, pracovaná neobyčejně volně a důmyslně. A v Orlandovi, v duetě z třetího dějství, snažil se Händel odlišit povahu plačící Angeliky od charakteru zuřivého Rolanda. — Právě tak se objeví vedle trií, psaných v umělém slohu imitačním, jako je tomu v třetím dějství opery Alcina, i takové trio z Acise a Galatey, v němž z milenecké dvojice vyvstává obrovitá postava Polyfemova, nebo trio z Tamerlana, v němž proti rozlícenému Tamerlánovi stojí Bajazet s Asterií, kteří ho popouzejí, anebo soudní trio z oratoria Salomo, v němž se líčí znaky tří rozličných povah: klidná síla Šalomounova, výbojný křik falešné matky a žalostné prosby matky pravé. Trio ze Susanny je neméně volné, ale v slohu komickém: jeden ze starců se dvoří, druhý vyhrožuje; dohromady z toho vzniká velmi živá malá scéna, které by byl Mozart nezavrhl.[331]) — Kvarteta přicházejí zřídka. Dva malé čtyřzpěvy jsou v Trionfo del Tempo, skládaném v Římě. V Radamistovi se Händel pokusil o kvartet dramatický, psaný však dosti neobratně, s opakováním da capo.[332]) Nejpůsobivější z jeho čtyřzpěvů se vyskytuje

---

[331]) Krásná tria prostého a mužného slohu najdeme také v Brockesových Pašijích (trio věřících duší: O Donnerwort!) a v Anthems Chandos.

[332]) Viz také kvartet z prvního dějství Semele.

v druhém dějství oratoria Jephta. — Třetí dějství téhož oratoria obsahuje kvintet, a to jediný, pokud vím, jejž Händel napsal.

Co se týče sborů, ve vlašské opeře XVIII. století najdeme jen jakési jejich zárodky:[333]) nebývá to takřka nic jiného než společný zpěv sólistů na konci skladby nebo nějaké to obyčejné a hlučné zvolání někde v proudu děje. Händel přece však napsal velmi krásné sbory v Alcině; sbory z oper Giulio Cesare, Ariodante, Atalanta jsou také v tehdejší opeře čímsi výjimečným. I ve sborech závěrečných si Händel počínal tak, aby se vymanil z běžné šablony: sbor na konci Tamerlana je psán v melancholickém tónu, jímž je prosyceno celé drama; v Orlandovi se snaží zachovat jednotlivým povahám jejich osobitost; v opeře Giulio Cesare je do rámce závěrečného sboru vsazen dvojzpěv. Vyskytují se také sbory lidové, v Giustinu námořnický, v Deidamii lovecký, komponovaný tak, že sbor přejímá jako refrén arii, kterou předtím zanotoval sólista. Stejně tomu jest v Alessandrovi, v němž sbor vojáků přejímá Alexandrovu průlomovou hymnu.

Konečně se Händel mnohdy i snažil vybudovat

---

[333]) Výjimku činí vlašské opery hrané ve Vídni, kde se udržela zásluhou Fuxovou tradice zpěvní polyfonie, z níž později dovedl krásně těžit Hasse a hlavně Jommelli.

hudební architektury, v nichž se stupňovitě klenou části sólové nad místy vícehlasými a nad sbory. Na konci prvního dějství opery Ariodante je gavottový dvojzpěv opakován sborem, pak tančen beze zpěvu, potom zpíván i tančen. Konec třetího dějství téže opery obsahuje řadu průvodů, tanců a sborů. Poslední scény Alessandra jsou vystavěny, jako pravé operní finale, spojením dvou duet, jednoho tria a sboru.

O takové rozličné sestavy zpěvních skupin se však Händel pokusil ve větší míře v své tvorbě oratorní, v které zejména používá onoho splývání nebo mohutných protikladů hlasových sól a sborů, pojatých do téhož obrazu.

Vidíme, v jak rozmanitých formách a slozích pracoval. Byl příliš universální a příliš objektivní, aby se domníval, že jenom jediný umělecký způsob je pravý. Hudbu rozeznával jen dvojí: dobrou a špatnou. Jinak pro něho měly všecky druhy hodnotu stejnou. Proto také zanechal arcidíla ve všech oborech. Opeře však nerazil nových cest, ačkoli pokročil velmi daleko takřka všemi směry. Neustále něco zkouší, vymýšlí, a vždycky s neobyčejnou jistotou; zdá se, že si je docela jasně vědom, jaké to nalézá nové věci. A přece skoro žádná z těch uměleckých vymožeností nezůstává jeho trvalým majetkem. Ať si sebe mistrovštěji používá gluckovského recitativu nebo mozartovského ariosa, ať si píše v Tamerlanovi dějství na způsob Ifige-

nie v Taurii, která jsou dramaticky tak sevřená a vzrušená, jak jen si lze přát; ať si skládá výjevy, jež zrovna překypují vášnivou hudbou, jako na některých místech v Admetovi a v Orlandovi, kde se komika mísí s tragikou podobně jako v Mozartovu Donu Giovannim; ať se pokouší jednou o nové rytmy,[334]) jindy o nové formy: o dramatické duo nebo kvarteto, o popisnou symfonii jakožto operní předehru,[335]) o zvláštní instrumentální barvu,[336]) o sbory a tance:[337]) nikdy při tom nesetrvá; vidíme, jak se v následující opeře vrací k běžným formám tehdejší opery vlašské nebo německé.

*

A to by se ještě snad mohlo říci, že se v operách neustále pokoušel o něco jiného jen proto, aby vyhověl jednak proměnlivému vkusu divadelního obecenstva, jednak zpěvákům, které měl po ruce. Ale když nechá opery a pustí se do oratoria, pracuje i v něm zase tak rozmanitě. Je to ustavičné zkoušení nových forem v širokém rámci volného divadla, koncertního dramatu; a samo-

---

[334]) Pětiosmičkový takt v Orlandovi, devítiosmičkový v Berenici.

[335]) Předehra k Riccardu I. líčí, jak loď přistává z rozbouřeného moře.

[336]) Giulio Cesare: Výjev parnasový.

[337]) Ariodante, Alcina.

volný rytmus, kterým se člení proud jeho tvorby, nepřináší dílo za dílem v celých skupinách skladeb podobných nebo příbuzných, nýbrž každému dílu nese v zápětí skladbu cítěním i slohem odlišnou, ba téměř protichůdnou. V každé z nich se Händel na chvíli vyžil z některého okruhu svých vášní; a když se tak stalo, octl se zas před jinými vášněmi, které se nahromadily, zatím co ukájel ty první. Tak vzniká jakési ustavičné vyvažování, které působí jako sám tepot života. — Po realistickém Saulovi přijde neosobní epopeje Izrael v Egyptě. Po této obrovité monumentální stavbě, sklenuté ze sborů, objeví se dva žánrové obrázky: Óda svatocecilská a Allegro e Pensieroso. Po herkulovském Samsonu, hrdinské a lidové tragikomedii, vykvete půvabná Semele, romantická a galantní opera.

Ale ať jsou ta oratoria sebe rozmanitější, přece jen mají jeden společný znak: jsou hudebními dramaty, a to v míře ještě mnohem větší než Händlovy opery. Když si Händel pro některá z nich vybíral náměty z bible, neřídil se nějakou myšlenkou náboženskou, nýbrž počínal si tak proto, — jak dobře pochopil Kretzschmar, — že příběhy biblických hrdinů měl takřka v krvi právě ten lid, k němuž chtěl mluvit; byly známy kdekomu, kdežto starověké a romantické báje mohly zajímat jen společnost rafinovaných a zkažených milovníků umění. Poněvadž ta oratoria

nebyla psána k provádění hereckému, nesnaží se ovšem o jevištní účin, nehledíme-li k vzácným výjimkám, jako je scéna kvasu Baltazarova, při které cítíme, že Händel byl uchvácen docela určitou představou divadelního děje. Ale vášně i duše jsou zobrazovány dramaticky. Händel je znamenitý malíř povah; a Dalila ze Samsona, Nitokris z Belsazara, Kleopatra z Alexandra Bala, pravá matka z oratoria Salomo, Deianeira z Heraklea a konečně i Theodora — všechny ty postavy svědčí o pružnosti i hloubce jeho psychologického genia. Jestliže v proudu děje, a když líčí jen city průměrné, často popouští uzdu hudbě absolutní, zato, když dojde k místům vášnivě vzrušeným, vyrovná se největším mistrům, kteří kdy pracovali v oboru hudebního dramatu. Mám připomínat drtivé scény z třetího dějství Heraklea, závěrečné scény z Alexandra Bala, vidění z Belsazara, scénu Junoninu a smrt Semelinu z opery téhož jména, výjev, když se Josef dá poznat bratrům, zřícení chrámu v Samsonovi, druhé dějství Jephty, žalářní scény z Theodory nebo první dějství Saula — a vrchol všeho: některé sbory z Izraele, z Estery, z Joshuy a z Žalmů pro Chandosa, jež působí jako bouře vášní, jako převraty sopečně zmítané i zkrocené země?

Těmi sbory se oratorium právě hluboce liší od opery. Ono je především tragedií sborovou. Sbory,

jež z italské opery od časů barberiniovských takřka vymizely, zaujímají významné místo v opeře francouzské; ale bývá jim tam přidělena toliko úloha komparsní nebo dekorativní. V Händlově oratoriu vyjadřují samu duši díla. Jednou zastupují starověký chor, který tlumočí myšlenku dramatu, skrytou osudovost, jež řídí kroky hrdinovy, jako je tomu v Saulovi, v Herakleovi, v Alexandru Balovi, v Susanně. Jindy dávají ze srážky vášní tryskat mohutnému výkřiku víry a korunují hudební drama nadpřirozenou slavozáří, jak tomu je v Theodoře a v Jephtovi. A jindy konečně ztělesňují samy herce dramatu, lid nebo navzájem nepřátelské národy, i Boha, který je vede. Je pozoruhodné, že se touto geniální myšlenkou Händel zabýval již v prvním svém oratoriu, v Esteře. V jejích sborech je skvostně naznačeno drama, jež se odehrává mezi utlačovaným lidem a Bohem, který vyslyší volání věřících. V Deboře a v Athalii stojí proti sobě dvojí lid, v Belsazarovi trojí. Ale arcidílem tohoto oboru je Izrael v Egyptě, nejvelkolepější sborová epopeje, jaká kdy byla napsána, od začátku do konce naplněná Jehovou a jeho lidem.

Tyto sbory jsou slohově velmi rozmanité. Některé v slohu církevním a poněkud starožitné.[538]) Jiné se chýlí k slohu opernímu, ba i k slohu opery

---

338) Místy v Izraeli.

komické.[339]) Z některých[340]) vane vůně madrigalů z konce XVI. století, jejichž umění se snažila přivést zase v oblibu londýnská Akademie staré hudby. Není správná běžná domněnka, že Händel zanedbával formu chorálu. Naopak, on ho použil mnohokrát, prostého i s variacemi;[341]) zejména skvěle zachází s dvojitými chorálními fugami,[342]) při nichž si vede s tak geniálním rozmachem, že to uchvacovalo i nejpřísnější soudce tehdejší doby, na př. samého Matthesona. Jako veliký rozený budovatel, rád střídal zpěvy homofonní se zpěvy fugovanými,[343]) mohutné sborové sloupoví harmonické s pohyblivými masami kontrapunktickými, nakupenými ve vrstvách; anebo také zasazoval sbory dramatické v nádherný architektonický rám, vypracovaný dekorativně a neosobně. Jeho sbory, to bývají scény někdy tragické,[344]) jindy komické, ano i fraškovité,[345]) a

---

[339]) Belsazar, Susanna, Allegro, Samson.

[340]) Saul, Theodora, Athalia.

[341]) Passion nach Brockes, Anthems Chandos, Funeral Anthem, Foundling Anthem.

[342]) Anthems, Jubilate, Izrael.

[343]) Izrael, Mesiáš, Belsazar, Anthems Chandos.

[344]) Samson, Saul, Izrael.

[345]) Allegro, Susanna, Belsazar, Alexander Balus.

časem to jsou i žánrové obrazy.[346]) Händel v nich podivuhodně využívá motivů lidových[347]) nebo i tance, který je sloučen se zpěvem.[348])

Ale co je vlastním jeho majetkem, — ne že by to byl vynašel, nýbrž že s tím uměl tak geniálně zacházet, — to jsou architektury zbudované ze střídavých nebo ze sloučených sól a sborů. Popud mohl mu dát Purcell a Francouzové. O takové stavby se pokoušel již v prvních svých skladbách církevních, hlavně pak počínajíc dílem Birthday Ode for Queen Anne (1713), v němž skoro každou sólovou arii přejímá následující sbor.[349]) Vášnivě miloval jas a rád vkládal zpěvní sóla mezi sborové masy, aby jim dodal vzdušnosti.[350]) Svým dramatickým geniem leckdy dovedl z takových sestav vytěžit účinek přímo ohromující. Tak je tomu v Passion nach

---

[346]) Salomo, Allegro.

[347]) Herakles, Saul, Semele, Alexander Balus, Salomo.

[348]) Již dříve jsem se zmínil o tanečních sborech v operách Giulio Cesare, Orlando, Ariodante, Alcina. Skutečné zpívané tance jsou také v oratoriích Herakles, Belsazar, Salomo, Saul (scéna se zvonkovou hrou), Joshua (posvátný tanec v druhém dějství na thematickou kresbu v bassu ostinatu).

[349]) Athalia, Slavnost Alexandrova, Allegro, Samson (úloha Michova).

[350]) Jubilate, Funeral Anthem.

Brockes (1716); najdete tam dialog dcery sionské a sboru: Eilt, ihr angefochtnen Seelen, jenž svými aischylovskými citoslovci, otázkami a odpověďmi poskytl J. S. Bachovi vzor k Pašijím podle svatého Matouše. Ke konci Izraele v Egyptě se v uchvacujícím protikladu zvedá na vrchole sborových horstev ženský hlas, samojediný, bez doprovodu, a jeho hymna se střídá se sbory, které ji opakují. Právě tak tomu je ke konci Malé ódy svatocecilské. V Occasional Oratorio se střídá dvojzpěv sopránu a altu se sborem. Ale splynutí sól se sborem je provedeno nejlépe v Judovi Makkabejském. V této vítězné epopeji podrobeného národa, který se vzbouří a smete utiskovatele, jednotlivci se takřka ani nerozeznají od hrdinné duše národní, a vůdcové lidu jsou jen koryfeji, náčelníky sboru, jejichž zpěv uvádí do pohybu ty ohromné soubory, těžce a neodolatelně stoupající jako obrovské stupně triumfálního schodiště.

A konečně se i stává, že orchestr vnáší v dialog sól a sboru třetí prvek dramatické psychologie, leckdy ve zdánlivém sporu s oběma prvními. Na příklad v druhém dějství Judy Makkabejského: orchestr, který hlaholí bitevním zápalem, odráží se od sborů, téměř smutečních, jež se nad ním zdvíhají: Wär's zum Fall, wie schön, o Freiheit; ale vlastně je spíše doplňuje, dovršuje obraz. Vedle smrti — sláva.

Poněvadž oratorium je »divadlo volné«, bez jevištního příslušenství, musí v něm nahradit výpravu sama hudba. Proto také je tolik vyvinuta stránka malebná a popisná; a jí zejména překvapoval Händlův genius anglické obecenstvo. Camille Saint-Saëns o tom napsal v zajímavém dopisu C. Bellaiguovi:[351])

»Došel jsem k přesvědčení, že si Händel získal té úžasné přízně, které se těšil, právě malebnou a popisnou stránkou své hudby, tehda úplně novou a neočekávanou. I jiní uměli psát sbory a zacházet s fugou tak mistrovsky jako on. Ale on přinesl barvu, moderní prvek, jehož my už v něm nepostřehujeme... Nejde ovšem o nějaký exotismus. Ale vezměte Slavnost Alexandrovu, Izraele v Egyptě, hlavně pak Allegro e Pensieroso, a pokuste se zapomenout na všecko, co bylo od té doby napsáno. Kam se jen podíváte, všude vidíte snahu o malebnost, o účin popisný. Ta snaha je nepopiratelná a na prostředí, v kterém se projevovala a v němž byla patrně předtím neznáma, neobyčejně silná.«

Možná, že Saint-Saëns značně nedoceňuje toho »mistrovského psaní sborů«, jež nebylo v Anglii ani u samého Purcella tak běžné. Možná, že značně nedoceňuje i zcela nepochybného přínosu Francouzů v oboru hudby malebné a popisné, a také

---

[351]) Bellaigue jej otiskuje v Hudebních epochách, d. I., 109.

vlivu, jejž mohli mít na Händla.[352]) Konečně ani nesmíme mít takové Händlovy snahy za něco, co bylo v jeho době výjimkou. V německou hudbu zavanul mohutný přírodní dech a vnukal jí T o n m a l e r e i; Telemann se zabýval tónomalbou ještě více než Händel a působivostí svých hudebních obrazů byl ještě proslulejší než on. Avšak Anglie XVIII. století zůstávala v hudbě zemí konservativní a lpěla na starých mistrech; Händlovo umění musilo tam tedy svou »barvou« a »popisným účinem« překvapovat více než kdekoli jinde. Neřekl bych, jako Saint-Saëns, že u Händla »nejde o nějaký exotismus«. Zdá se, že se Händel právě o exotismus pokoušel nejednou, hlavně v instrumentaci některých scén obou Kleopater z G i u l i a C e s a r a a z A l e x a n d r a B a l a. Ale s čím se u něho shledáváme ustavičně, to je T o n m a l e r e i, hudební zobrazování krajin a přírodních dojmů. Zobrazování ovšem velmi stilisované, a podle slov Beethovenových »spíše výraz pocitů než obraz« —; vnuká se jím básnický dojem z krupobití, z klidného nebo rozbouřeného moře, z hlubokých nočních temnot, ze soumraku, jenž se snáší na anglickou krajinu, ze zahrad v měsíčném světle, z jarního úsvitu, z chvíle, kdy se pro-

[352]) Za časů Lullyho a jeho školy uměli Francouzi znamenitě hudbou líčit, hlavně bouře. Addison si z toho tropil šprýmy a v parodiích Divadla na Tržišti často bývaly takové operní bouře karikaturně zesměšňovány.

bouzí ptactvo. Acis a Galatea, Izrael v Egyptě, Allegro, Mesiáš, Semele, Joseph, Salomo, Susanna obsahují bohatou galerii přírodních obrazů, v nichž se Händel jeví jako umělec s nadáním flámského malíře i romantického básníka. Ten romantismus působil v jeho době neobyčejně silně, až drsně; získal mu obdiv vedle úsudků prudce odmítavých. Jeden list z roku 1751 jej líčí jako nějakého Berlioze nebo Wagnera, jako vášnivce, jenž rozpoutává v orchestru a ve sborech učiněnou bouři.

»Byl by mohl připravit lidem požitek, jak tomu jsou zvyklí,« praví nepodepsaný původce onoho listu; »ale čert mu nedal dobře dělat. Vymyslil jakousi novou velkolepou hudbu; aby víc hřmotila, prováděl ji takovým množstvím hlasů a nástrojů, že nikdy nebylo nic podobného na divadle slýcháno. Chtěl tak soupeřit netoliko s bohem hudebníků, nýbrž i s bohy jinými, jako je Aeolus, Neptun a Jupiter: neboť hned jsem čekal, že bouře porazí dům, hned zas, že moře pohltí lavice. Ale docela už nesnesitelný byl jeho hrom. Nikdy mi to příšerné burácení nevyjde z hlavy...[353])

---

[353]) Vyňato z brožury, která vyšla roku 1751 v Londýně a týkala se »Umění, kterak skládat hudbu způsobem úplně novým, vhodným i pro nadání nejskrovnější.«

Již Pope přirovnával r. 1742 Händla k Briareovi. A dávno předtím, v době Rinalda (1711), vytýkal mu Addison, že si libuje v hlomozu.

Podobně se vyjádřil popuzený a vzrušený Goethe, když vyslechl první větu z Beethovenovy Symfonie c-mol: »To je přepjaté, úplně ztřeštěné! Jako by se měl zřítit dům!«

Jméno Beethovenovo nekladu vedle jména Händlova náhodou. Händla můžeme nazvat upoutaným Beethovenem. Vypadá klasicky nepřístupně jako ti velcí italští umělci, mezi kterými žil; a přece ho od nich dělí celé světy.[354]) Pod klasickým ideálem, v nějž se halil, planul v něm duch romantický, předchůdce doby, označované heslem Sturm und Drang; leckdy vyrazil ten skrytý démon náhlými výbuchy na světlo — snad i proti Händlově vůli.



Händlova hudba instrumentální zasluhuje, abychom se u ní zdrželi poněkud déle: historiky byla posuzována skoro vždycky špatně, a špatně

---

[354]) »... Nechcete se podrobit pravidlům,« říká mu Hurlothrumbo-Johnson v pověstném pamfletu dra Arbuthnota, »nechcete si jimi nechat tísnit genia... Ó Gote a Vandale!... Právě tak bychom mohli za jeviště přinést slavíky a kanáry a nechat je provozovat divoké přírodní opery, jako uznat, že jste hudební skladatel. Tesař dokáže pravítkem a úhelnicí v skladbě víc, než ty, vtělená nepravidelnosti!« — (Harmonie v odboji: dopis jeho Blahorodí, p. Bedřichu Händlovi, ...od Hurlothrumbo-Johnsona, únor 1734.) (Tato slova nejsou ovšem spisovatelem pamfletu zahrocena proti

chápána i umělci, kteří z ní většinou vidí jen prázdnou formu.

Především se vyznačuje tím, že to je ustavičná improvisace. Byla-li ta hudba vydávána, tedy velmi často proti Händlově vůli nebo bez jeho vědomí.[355]) Händel ji nepsal proto, aby se v ní znalci probírali a chladně ji posuzovali, nýbrž aby ji takřka ještě vařící předkládal posluchačům. Byly to volné náčrty, jejichž formu nikdy úplně nevypracovával, nýbrž nechával ji pohyblivou a živou; teprve na koncertě se utvářela podle nálady dvou bytostí, které se tam octly tváří v tvář: podle cítění umělcova i podle nálady obecenstva.[356]) Kdo je provádí, měl by se tedy snažit,

---

Händlovi; dr. Arbuthnot, Händlův přítel, je vkládá do úst jeho odpůrcům. [Pozn. překl.])

[355]) Někdy musel svá díla vydávat proto, že se objevila vydání podloudná a chybná. (Tak se to má s první sbírkou Suit pro clavecin, vyšlých roku 1720, nebo s první sbírkou Koncertů pro varhany, vyšlých roku 1738.) — Jindy je bez okolků a bez Händlova vědomí vydávali nakladatelé, kteří je zkrátka ukradli. (Tak tomu je s druhou sbírkou Suit pro clavecin, které se zmocnil Walsh a vydal ji roku 1733; Händlovi ani neposkytl možnost, aby opravil chyby.) — Stojí za povšimnutí, že se Händel nikdy nepokusil vydat další sbírky clavecinových skladeb, ačkoliv se první sbírka setkala v Evropě s tak neobyčejně velikým úspěchem.

[356]) Všichni Händlovi vrstevníci jej souhlasně velebí, jak se uměl při svých improvisacích vžít v duši

aby jim poněkud zachoval onen živý improvisační ráz. Ale to se nám naopak předkládají učiněné zkameněliny. Nedá se ani říci, že se jimi Händlovo dílo karikuje: ono se jimi popírá. Nastudujte si s úzkostlivou péčí každou podrobnost, dopracujte se bezvadné orchestrální souhry, přesnosti, dokonalosti — a nebude to k ničemu, pokud se vám nepodaří, aby z díla vyzírala tvář geniálního improvisátora.

Kromě toho se s Händlovou hudbou instrumentální má věc podobně jako s jeho hudbou vokální: skoro vždycky něco vyjadřuje, něco duševního nebo malebného. Händlovi, právě tak jako jeho příteli Geminianimu, »nebylo účelem instrumentální hudby jenom to, aby poskytovala sluchové rozkoše, nýbrž aby také vyjadřovala city, dojmy a aby líčila vášně«.[357]) Nezrcadlí jenom svět

---

posluchačstva a geniálně se jí přizpůsobit. Jak tomu bývá u největších virtuosů, hned se cítil ve vnitřní shodě s obecenstvem; vznikala mezi nimi jakási spolupráce.

[357]) Z předmluvy Geminianiho k jeho Houslové škole aneb k The Art of Playing on the Violon. Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord, etc. Composed by F. Geminiani, opera IX. London, MDCCLI.

vnitřní, nýbrž se zabývá i věcmi světa vnějšího.[358]) Obsah této poesie bývá zcela určitý; a kdyby se podařilo zjistit, z jakých vjemů čerpala své popudy, objevili bychom v leckteré z těch instrumentálních skladeb vzpomínku na dny, na krajiny a na výjevy, jež Händel viděl nebo zažil. Některé mu docela zřejmě vnukla příroda.[359]) Jiné jsou spřízněny s díly vokálními a dramatickými. Nejedné bohatýrské fugy ze čtvrté sbírky Clavierstücke, vyšlé roku 1735, použil znovu v Izraeli v Egyptě, připojiv k ní slova, jež určitě vyjádřila její utajenou duši. První allegro ze čtvrtého koncertu pro varhany (z první sbírky, vyšlé roku 1738) se proměnilo skoro hned v jeden z nejpůvabnějších sborů v Alcině. Druhým, velkorysým Concerto a due cori, F-dur,[360]) se vtělují v novou uměleckou formu nejskvělejší místa z Estery. Tehdejšímu obecenstvu bylo jasné, že ta instrumentální díla něco znázorňují, a že »se má každá dobrá hudební skladba podobat krásné řeči«, jak to napsal

---

[358]) Geminiani sám se pokusil hudbou znázornit obrazy Raffaelovy a básně Tassovy.

[359]) Na př. allegro z prvního koncertu pro varhany (z druhé sbírky, vydané roku 1740) s rozkošným dialogem kukačky a slavíka — nebo první větu z druhého koncertu pro varhany (z téže sbírky) — nebo některé Concerti grossi (o nichž ještě promluvím).

[360]) XLVII. sv. velkého vydání.

Geminiani. A tak mohl nakladatel Walsh vydat v šesti svazcích oblíbené arie z Händlových oper a oratorií, upravené jako sonáty pro flétnu, housle a harpsichord, a Händel sám nebo jeho žák W. Babell znamenitě upravit pro c e m b a l o suity z operních arií, spojených preludii, interludii nebo variacemi. — Nikdy nesmíme zapomínat na toto blízké příbuzenství mezi Händlovou hudbou instrumentální a jeho skladbami ostatními: nechť obrací naši pozornost k tomu, že ta hudba je výrazem nějakého obsahu.



Händlova hudba instrumentální je trojího druhu: 1. hudba pro nástroje klávesnicové (clavecin a varhany); 2. hudba komorní (sonáty a tria); 3. hudba orchestrální.

Díla prvního druhu jsou ze všeho, co Händel vytvořil, nejpopulárnější a vycházela v Evropě nejčastěji. Ačkoliv jsou obsažena v třech sbírkách, můžeme si jen z jediné — a to z první — učinit správnou představu o tom, jak je napsal: neboť jen první sbírku připravil k tisku Händel sám a jen ona byla vydána za jeho dohledu. Ostatní, vydané způsobem více nebo méně podloudným, jsou nespolehlivé.

První sbírka, vyšlá v listopadu 1720 s francouzským názvem S u i t e s d e p i è c e s p o u r l e c l a v e c i n c o m p o s é e s p a r G.-F. H. (Suity ze skladeb pro clavecin. Složil G. F. H.),

poskytuje nám možnost, abychom ocenili dvě z nejvýznačnějších Händlových vlastností: předčasnou zralost, jejíž vývoj za všecka další léta už téměř ani nepokračuje, — a evropsky universální ráz, kterým jeho umění zvláště vyniká i v době, kdy velcí umělci byli méně národní než dnes. Co se týče prvního znaku, vskutku pozorujeme, že skladby pro clavecin, vyšlé roku 1720, napsal dávno předtím, některé dokonce před rokem 1700. Částečně je najdeme v Jugendbuchu ze sbírky Lennardovy.[361]) Jiné pocházejí z Almiry (1705). Ve vydání z roku 1720 Händel ty skladby ovšem rozšířil, vytříbil a hlavně jinak seskupil; význam Jugendbuchu záleží právě v tom, že nám ukazuje ony práce v prvním náčrtku, i jak je Händel zdokonalil. Vedle kusů starších se v první sbírce objevují i novější, skládané jednak v Italii, jednak v Anglii.[362]) Můžeme na nich sle-

[361]) Je to rukopis o 21 stránkách, jehož písmo se zdá být asi z roku 1710, ale je to jistě opis prací starších. Chrysander jej uveřejnil v XLVIII. sv. velké edice. Händel patrně dal jednomu anglickému příteli výbor svých skladeb z útlého mládí. Šly z ruky do ruky a byly i podloudně vydány, jak se o tom Händel zmiňuje v předmluvě k edici z roku 1720: »Některé z těchto skladeb kolují po cizině v chybném patisku, což mne přimělo, abych je vydal.« — Sem náleží na př. Suita třetí, sarabanda ze Suity sedmé atd.

[362]) Tyto prý Händel psal pro anglickou princeznu

dovat stopy nejrůznějších vlivů. Seiffert a Fleischer některé z nich zaznamenali:[363]) německé, francouzské, vlašské.[364]) Ještě i za pobytu v Anglii převládají prvky hned italské, hned zas německé.[365]) Pořad tanců je v každé suitě jiný; a

---

Annu, kterou učil hře na clavecin; ale Chrysander upozornil, že princezně tenkrát bylo teprv jedenáct let. Ona díla jsou pravděpodobně psána pro vévodu Chandosa nebo pro Burlingtona. — Lehké kousky, určené princeznám, se musejí hledat spíše ve sbírce druhé.

[363]) V novém vydání Weitzmannovy Geschichte der Klaviermusik (1899); kapitola věnovaná Händlovi je nejobsažnější ze všeho, co bylo napsáno o jeho klavírní hudbě.

[364]) Vliv Kriegrův a Kuhnauův, hlavně v době hallské. (Viz sv. XLVIII., str. 146, 149.) Vlivy francouzské v době hamburské (str. 166, 170). Vliv Pasquiniho (str. 162) a Scarlattiho (str. 148, 152) v době italské cesty. Velmi značný je vliv Kuhnauův, jehož hudbu choval Händel po celý život v paměti, hlavně skladby ze dvou sbírek: Klavierübung (1689—1692) a Frische Klavierfrüchte (1696), jež byly tehda velice slavné a všude rozšířeny množstvím vydání. Táž slohová průzračnost, táž čistá střídmost linií. Hlavně Kuhnauovy sarabandy jsou již úplně händlovské. Právě tak některá preludia, některé gigy, rovněž arie, tónu poněkud lidového.

[365]) Co se týče vlivu německého, viz Suity 1., 4., 5. a 8. (čtvero tanečních kusů s úvodem). Pokud jde o vliv italský, viz Suity 2., 3., 6. a 7. (jež se přiklánějí k formě Sonaty da camera).

stejně je pohyblivá i část ústřední, jádro díla. Úvodem bývá hned preludium, hned fuga, ouvertura atd. Arie a tance bývají někdy příbuzné, jindy na sobě nezávislé. Ale přes všechnu svoji rozmanitost působí to dílo především nad pomyšlení jednotně. Händlova osobnost pojí a slučuje prvky nejrůznější: »německou polyfonii a bohatou harmonii, vlašskou homofonii a techniku scarlattiovskou, francouzskou rytmiku a ozdobný sloh«.[366]) A tím právě působila ta sbírka na svoji dobu tak podmanivě. Před ní se vyskytly takové sbírky možná původnější; ale jejich inspirace téměř nikdy nevybočovala z hranic toho nebo onoho umění národního. Händel byl první z velkých německých klasiků XVIII. století, kteří vykonali v hudbě totéž, co francouzští spisovatelé a myslitelé století XVII. a XVIII. vykonali v oboru písemnictví: psal pro všecky, a jeho první sbírka byla hned v den, kdy vyšla, tím, čím potom již zůstala: dílem klasického umění evropského.

Sbírky následující jsou méně zajímavé, a to z příčin, které jsem uvedl. Druhá sbírka, vydaná roku 1733 Walshem bez vědomí Händlova, plná nesprávností, obsahuje krátké suity z Jugendbuchu nebo z období hamburského i hall-

[366]) Seiffert dodává, že žádný z těch prvků nepřevládá. Souhlasil bych spíše s Chrysandrem, jenž v tom slohu tří promíšených národů pozoruje převládající sklon k slohu italskému, jako u J. S. Bacha k slohu francouzskému.

ského.[367]) Chybí jim rámec, do něhož by je byl Händel jistě zasadil: preludia a fugy.

Takový rámec byl už docela připraven; a Händlovi, obelstěnému nakladatelem, nezbývalo pak než u něho vydat jako dodatek k dílu předcházejícímu Six Fugues or Voluntarys for the organ or harpsicord, 1735, op. 3. Tyto fugy pocházely z doby, kdy Händel bydlil v Canons, před rokem 1720; druhá, G-dur, vznikla

---

[367]) Najdeme v ní řady variací na menuety, gavotty, hlavně pak chaconny, a mnoho forem italských. Giga ze Suity šesté (g-mol) je převzata z jedné arie v Almiře (1705). — Všimněme si také Suity osmé, G-dur, psané v slohu francouzském — (hlavně rondová gavotta s pěti variacemi).

K této druhé sbírce musíme přidružit ještě sbírku třetí, do které jsou pojaty skladby z období velmi různých: Fantasia, Capriccio, Preludio e Allegro, Sonata, díla vydaná v Amsterodamě roku 1732 a pocházející z mistrova mládí (Suitu druhou vnukla Händlovi jedna allemanda Matthesonova); — Lessons composed for the Princess Louisa (které tehda bylo dvanáct nebo třináct let) asi z roku 1736; — Capriccio g-mol z téže doby; — a Sonáta C-dur asi z roku 1750.

A konečně připojte i rozličná klavírní díla, vyšlá v XLVIII. sv. velkého vydání s názvem: Klaviermusik und Cembalo-Bearbeitungen. Je tam obsažen i výbor z nejlepších úprav, jež podle Händlových symfonií a operních arií pořídil Babell (asi roku 1713 nebo 1714).

dokonce v prvních dobách jeho pobytu v Anglii. Staly se hned slavnými a rozšířily se v opisech až do Německa.[368]) V umění fugy se Händel vzdělal podle vzoru Kuhnauova a hlavně Kriegrova;[369]) jako tito skladatelé, i on dává svým fugám ráz především melodický: a jsou tak zpěvné, že dvě z nich, jak jsem se už zmínil, Händel převzal jako dva sbory do prvního dílu Izraele.[370]) Ale fugami Händlovými proudí docela jinačí život než skladbami jeho německých předchůdců; postupují s tak neochvějnou odvahou, s takovým vzletem, s takovým ohněm, jaký se nevyskytuje u nikoho jiného než u něho. »Všechny noty mluví,« prohlašoval Mattheson. Tyto fugy mají ráz geniálních improvisací; a také to improvisace byly. Händel je nazývá Voluntarys, vůlí řízená, umělá capriccia. Často užívá fugy dvojité, ale s mistrovskou nenuceností. »Z takového umění bývá posluchači příjemně a skladateli i hráči horko,« říkal také Mattheson; když slyšel J. S. Bacha,

---

[368]) Mattheson mluví roku 1722 o fuze čtvrté (e-mol) jako o skladbě docela nedávné.

[369]) Händel to řekl sám příteli Bernardu Granvillovi, když mu dával Kriegrovo dílo: Anmuthige Clavierübung z roku 1699.

[370]) Z fugy g-mol vytvořil sbor: Er schlug alle Erstgeburt Ägyptens, z fugy a-mol: Mit Ekel erfüllte der Trank. Jiné (čtvrté) použil na předehru k Pašijím Brockesovým.

usoudil, že Händel nad něj vyniká v skladbě fugy dvojité a v improvisaci.

Z tohoto improvisačního zvyku — mohli bychom říci: z této potřeby — vznikly Händlovy velké Varhanní koncerty. Po tehdejším obyčeji řídíval Händel své opery a svá oratoria od clavecinu; doprovázíval zpěváky s úžasným uměním, podřizoval se jejich rozmarům, a když umlkli, oddával se hudebním rozmarům svým.[371]) Od clavecinových meziher v operách přešel k fantasiím nebo capriccím, jež hrával na varhany v meziaktích oratorních; měl tak velký úspěch, že toho obyčeje už nezanechal. Může se říci, že obecenstvo, jež chodilo na oratoria, vábily mnohem

---

[371]) Poznámka ad libitum nebo cembalo, s níž se občas v jeho partiturách setkáváme, označuje místo, které vyhradil improvisaci.

Händlova hra se vyznamenávala, přes jeho tělesnou sílu, svrchovanou měkkostí a vyrovnaností. Burney praví: »Když hrál, měl prsty tak zahnuté a přitisknuté jeden k druhému, že jste nepostřehli žádného pohybu rukou, ba téměř ani žádného pohybu prstů.« Seiffert se domnívá, že »nezbytnou podmínkou jeho techniky, jež splňuje požadavky Rameauovy, bylo soustavné používání palce v moderním smyslu«, a že »lze shledávat souvislost mezi Händlovým příchodem do Anglie a vlašským prstokladem, který byl brzy potom zaveden všeobecně«.

víc Händlovy improvisace než oratoria sama. Za Händlova života vyšly dvě sbírky jeho koncertů pro varhany, roku 1738 a 1740; třetí, brzy po jeho smrti, roku 1760.[372])

Abychom je správně posoudili, nesmíme nikdy zapomínat, že byly skládány pro divadlo. Nemělo by smyslu, čekat od těchto prací vážný, přísný a hutný sloh bachovský. Je to skvělá hudba pro zábavu, přístupná a poněkud málo obsažná, ale nádherná a zářivá; má ráz řečnických projevů spatra, jež usilují o přímý účinek na veliký dav. »Händel obyčejně začínal,« praví Hawkins, »volným preludiem, pomalým a

[372]) Čtvrtou vydal Arnold roku 1797; ale obsahuje i skladby, jež nejsou původní. — Ve vydání sbírky druhé neměl Händel vůbec účasti.

Do XXVIII. sv. velké edice je pojato šest koncertů ze sbírky první, op. 4 (1738), a šest ze sbírky třetí, op. 7 (1760). — Sv. XLVIII. obsahuje koncerty ze sbírky druhé (1740), pokus o koncert pro dvoje varhany s orchestrem a dva koncerty ze sbírky čtvrté (1797).

Mnoho koncertů je datováno. Většinou byly psány mezi rokem 1735 a 1751; některé i ke zvláštním příležitostem: šestý ze sbírky první do meziaktí Slavnosti Alexandrovy; čtvrtý ze sbírky první vznikl krátce před Alcinou; třetí ze sbírky třetí určil Händel pro Foundling Hospital. Koncert B-dur (č. 3) spojovalo anglické obecenstvo v duchu s Esterou: menuetu z něho se říkalo menuet esterovský.

slavnostním, jehož harmonická tkáň byla hustá a tak plná, jak jen možná; celek, dokonale srozumitelný, vypadal vždycky velmi prostě. Pak přišel koncert, jejž Händel prováděl s takovou duchaplností, jistotou a ohnivostí, že se mu v tom nikdy nikdo nevyrovnal. Jeho úžasné ovládání nástroje, vznešenost a důstojnost slohu, plnost harmonie v orchestru, od něho se odrážející výmluvná varhanní sóla, prodlužované kadence, i to, jak byl sluch udržován v příjemném očekávání, — to všecko působilo úchvatně... Když Händel již-již kladl ruce na klávesy, zavládlo tak hluboké ticho, že se tajil dech a život jako by ustával.«

Právě v době, kdy protihändlovské pletichy řádily nejdivočeji, Grubstreet Journal uveřejnil nadšenou báseň o Händlových varhanních koncertech.[373])

»Ó vánky, jen tiše, tiše mávejte zlatými křídly ve větvích! Všechno ať zmlkne, umlčte i šepot zefyru. Prameny života, zastavte běh svých vln... Slyšte, slyšte: Händel, jemuž

---

[373]) 8. května 1735, téhož roku, kdy Händel psal i hrál první koncerty z první sbírky.

není rovna, hraje!... Ó, vizte, jak ten mohutný muž rozpoutává síly varhan... Radost shromažďuje své zástupy, záští krotne... Jeho ruka, jako ruka Stvořitelova, řídí vznešené dílo, jak tomu chce řád, velikost a rozum... Ticho, umělečtí hudlaři! Tady vám nic není platno, že máte přízeň lordů. Tady je Händel králem.«

Musíme se tedy na ty varhanní koncerty dívat jako na velkolepé »koncerty« v pravém slova smyslu, pořádané pro široké lidové posluchačstvo.[374]) Hluboké stíny, silná světla, prudké a jasné protiklady, všechno směřuje k monumentálnímu účinku. Orchestr se nejčastěji skládá ze dvou hobojí, ze dvojích houslí, z violy a z basů (cella, fagoty a cembalo), k nimž někdy přibírá dvě flétny, kontrabasy a harfu.[375]) Koncerty mívají tři nebo čtyři věty, jež bývají spojeny po dvou.

---

[374]) V Hawkinsovi také čteme: »Tenkrát, když hudba nebyla ještě tak rozšířena, jako je dnes, mnoho lidí se prostoduše přiznávalo, že jí vůbec nerozumějí; říkali: »Já nemám hudební sluch.« Nuže, nejen že Händlova hra odnímala těmto lidem řeč a uváděla je u vytržení, nýbrž obyčejně to bývali právě oni, kteří tleskali nejhlučněji.«

[375]) V šestém koncertu jsou dvě cella a dva fagoty. Stejně tomu je v koncertu pro dvoje varhany. V dlou-

Začínají Pomposem nebo Staccatem v slohu francouzské ouvertury;[376]) mnohdy následuje allegro téhož slohu. Jako závěr allegro moderato nebo dosti živé andante, někdy i tance. Střední adagio často chybí a je ponecháno improvisaci. Forma jeví jakousi příbuznost s formou trojvěté sonáty (allegro, adagio, allegro), opatřené vstupní ouverturou. První věty z obou prvních koncertů, otištěných v XLVIII. svazku velkého vydání (druhá sbírka), jsou skládány v slohu malebném a popisném. Dlouhý koncert F-dur z téže sbírky vypadá, jako by byl určen k nějaké slavnosti, téměř jako k provozování v přírodě. Konečně stojí za zmínku krásný pokus — bohužel ojedinělý — o koncert pro dvoje varhany,[377]) — a ještě podivuhodnější pokus o varhanní koncert se závěrečným sborem,[378]) jenž razí cestu Beethovenovi, tvůrci

---

hém koncertě F-dur (sv. XLVIII.) se vyskytují dva rohy.

[376]) Leckdy jsou tím názvem přímo označeny: tak je tomu v osmém koncertě ze sv. XXVIII. a v koncertě F-dur ze sv. XLVIII.

[377]) Sv. XLVIII., str. 51.

[378]) Tuším, že Streatfeild upozornil první na Händlův rukopis čtvrtého varhanního koncertu s připojeným sborovým aleluja, vystavěným z jednoho thematu, jež se objevuje v tom koncertě. Rukopis, chovaný v Britském museu, je z r. 1735 a bylo ho patrně použito roku 1737 při novém provozování oratoria

Deváté symfonie, a jeho následníkům Berliozovi, Lisztovi a Mahlerovi.

*

Händlova hudba komorní je dokladem téže předčasné zralosti jako jeho hudba klavírní.

Šest sonátových trií pro dvě hoboje a harpsichord[379]) pochází nejspíše asi tak z roku 1696, kdy bylo Händlovi jedenáct let a žil ještě v Halle; psal tehdy, podle svých vlastních slov, »jako čert, hlavně pro hoboj, oblíbený svůj nástroj«. — Jsou čtyrvětá: adagio, allegro, adagio, allegro. Věty volné bývají často velmi krátké a druhá z nich leckdy obsahuje pouhý přechod.

Sonata (C-dur) pro violu da gamba e cembalo concertato[380]) je pravděpodobně z roku 1705, z doby Händlova pobytu v Hamburce. V Händlově díle je svého druhu jediná a ukazuje ho jako předchůdce J. S. Bacha. Je to sonátové trio. Kromě basu je klavíru přidělen i druhý part obligátní. Jak poznamenává Seiffert, »deset let před tím, než Bach pracoval svoje sonáty s do-

---

Trionfo del Tempo, které se oním koncertem končilo.

[379]) 6 Sonatas or Trios for two Hoboys with a thorough bass for the Harpsicord — vyšly ve sv. XXVII.

[380]) Sv. XLVIII., str. 112.

provodem obligátního cembala, Händel si byl už této potřeby jasně vědom«.

Tři půvabné elegické sonáty pro flétnu a bas[381]) musíme možná klást již do časů hallských; podle Chrysandra vešly patrně v širší známost kolem roku 1710 v Hannovru.

Ale hlavní díla z oboru Händlovy instrumentální hudby komorní vyšla v Londýně mezi lety 1732 a 1740; vyplňují tři sbírky:[382])

1. 15 Sonatas or Solos for a german Flute, Hoboy, or Violin, with a thorough bass for the Harpsicord or Bass Violin, op. 1.

2. 9 Sonatas or Trios for two violins, flutes, or hoboys, with a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello, op. 2.

3. 7 Sonatas or Trios for two violins or german flutes, with a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello, op. 5.

První sbírka obsahuje skladby značně staré, některé jsou z let, když Händel pobýval u Burlingtona a u Chandosa; jiné snad byly určeny princi Waleskému, jejž vyučoval hře na housle Händlův přítel John Dubourg, a pocházejí z doby kolem roku 1730.

---

381) Sv. XLVIII., str. 130.
382) Sv. XXVII.

Druhá sbírka vyšla nejdříve v Amsterodamě, pak roku 1733 s francouzským názvem v Londýně u Walshe.[383])

Třetí sbírka byla pracována roku 1738 a vyšla začátkem roku 1739.[384])

Prvním pozoruhodným znakem těchto skladeb jest, že hlasy nebývají přiděleny určitým neměnným nástrojům. Skladatel se řídil tehdejší trochu odtažitou estetikou a ponechával hráčům, aby rozhodli sami. Ale není pochybnosti o tom, že v prvotním Händlově pojetí byly některé ty kusy myšleny pro flétnu, jiné pro housle a jiné zas pro hoboj.

Ve sbírce sonát op. 1 pro nástroj sólový (flétna nebo hoboj nebo housle) s basem (harpsichord nebo cello) se nejčastěji vyskytuje rozdělení čtyřvěté:[385]) adagio, allegro, adagio, allegro. Pomalé věty jsou velmi krátké. Některé jsou

---

[383]) IX Sonates à 2 violons, 2 hautbois, ou 2 flûtes traversières et basse continue, composées par G. F. Handel. Second ouvrage. (9 sonát pro 2 housle, 2 hoboje nebo 2 flétny příčné a basso continuo. Složil G. F. Händel. Op. 2.)

[384]) Později dal Walsh upravit oblíbené arie z Händlových oper a oratorií jako »Sonáty« pro flétnu, housle a harpsichord. 6 sv.

[385]) V jedenácti sonátách ze šestnácti. Jedna (3.) je trojvětá, tři jsou pětivěté (1., 5. a 7.), jedna sedmivětá (9.).

ohlasem arií z oper a z italských kantát. Najdou se věty navzájem příbuzné.[386]) Harmonie bývá často chudá a volá po doplnění.

Mnohem cennější je sbírka druhá a třetí, jež obsahují tria aneb dvojhlasé sonáty (pro 2 housle nebo 2 hoboje nebo 2 flétny příčné) s basem (harpsichord nebo cello). Všechny sonáty ze sbírky druhé jsou mimo jedinou výjimku[387]) čtyrvěté: dvě věty pomalé se střídají s dvěma rychlými jako v op. 1. Někdy musíme jejich původ hledat v operních nebo v oratorních ariích; jindy se jim naopak staly předlohou samy. Elegické largo, jímž začíná první sonáta, najdeme i v Alessandrovi; se závěrečným allegrem z třetí se shledáme v jedné větě z předehry k Athalii; larghetto ze sonáty čtvrté má i druhá věta z předehry k Esteře. Jiné části jsou přejaty ze skladeb klavírních nebo z instrumentálních skladeb jiného druhu. Nejkrásnější je trio první a deváté; působí hluboce básnicky. V druhé větě devátého tria použil Händel se zdarem anglického thematu lidového.

---

[386]) V I. sonátě se opakuje v závěrečném čtyrčtvrtním prestu thema z trojčtvrtního andante věty druhé. V sonátě II. je závěrečné čtyrčtvrtní presto vytvořeno z pozměněného thematu, vzatého z trojčtvrtního andante.

[387]) Pátá sonáta je pětivětá: larghetto, allegro trojosmičkové, adagio, allegro čtyrčtvrtní, allegro dvanáctiosmičkové.

Sedm trií, jež jsou obsažena ve sbírce třetí, jeví mnohem větší rozmanitost ve formě i v počtu vět.[388]) Mnoho místa v nich zaujímají tance.[389]) Jsou to skutečné Suity. Händel je psal v letech, kdy se pokoušel o baletní operu. Allegro a musette z druhé sonáty převzal z opery Ariodante. Jiné věty, slavnostní nebo vážné, vyňal z oratorií: obě vstupní allegra ze čtvrté sonáty pocházejí z předehry k Athalii. Krásného andante, jímž začíná sonáta první, naopak zase použil znovu v závěru Belsazara.

Kdo bude tato díla posuzovat s hlediska vývojového a rozumového, shledá jako Chrysander, že v nich Händel nevytvořil forem nových, nýbrž že se v pozdějších letech spíše vracel k útvaru suitovému, který už náležel době minulé, místo aby směřoval kupředu, k sonátě budoucnosti. Ale kdo je bude posuzovat jako umělec, pro jejich osobité kouzlo, pozná v nich některé z nejčistších Händlových výtvorů, z těch, které si zachovaly nejvíce mládí: jejich krásné italské linie, vybrané cítění, uhlazená prostota jsou vzácným osvěžením ducha i srdce; naše doba, znavená uměním pobeethovenským nebo powagnerovským, může

---

[388]) Bývá jich 5 až 7.

[389]) První, druhé a třetí trio zakončuje gavotta, čtvrté, šesté a sedmé menuet, páté bourrée. V druhém najdeme kromě toho i dvojí musette a jeden pochod; v třetím sarabandu, allemandu a rondo; ve čtvrtém passacaglii a gigu.

v nich najít, právě tak jako v komorní hudbě Mozartově, poetické útočiště, v němž by se léčila ze svého neplodného rozčilení a znovu čerpala klid a zdraví.

*

Händlova hudba orchestrální obsahuje 12 Concerti grossi (1740), 6 Koncertů hobojových (1734), Sinfonie z oper a z oratorií a hudbu, psanou k provozování v přírodě: Water Music (1715 nebo 1717), Firework Music (1749) a Concerti a due cori.

Ačkoli Händel byl umělcem typu zrakového a jeho hudba má schopnost popisnou a obrazivou, pracuje instrumentální barvou jen v míře nevelké.[390]) Ale přece jen místy projeví zájem o zvláštní, vybraný tón v instrumentaci. Obě oratoria, psaná v Římě, když se stýkal se společností kardinála Ottoboniho a jeho proslulých virtuosů, Trionfo del Tempo a Resurrezione, vyznamenávají se jemnou a rozmanitou

---

[390]) Souvisí to s tehdejším hudebně-estetickým názorem. Jak praví Mennicke, »doba händlovsko-bachovská se vyznačuje neutrálností orchestrální barvy. Instrumentace odpovídá soustavě varhanových rejstříků«. Základem symfonického orchestru jsou nástroje strunné. Nástrojů dechových se užívá hlavně v ripienu. Pracuje-li se obligátními nástroji dřevěnými, hrají v celé skladbě a ne, aby jen tu a tam přimísily svou barvu.

barvou.[391]) V Londýně byl jedním z prvních, kteří zavedli v operním orchestru rohy.[392]) On první — jak praví Volbach — přivedl k platnosti výrazovou osobitost cella.[393]) Z violy umí vyloudit zvláštní dojem neurčitého, matného polostínu.[394])

---

[391]) Vprostřed Trionfo del Tempo najdete instrumentální Sonátu pro 2 hoboje, 2 housle, violu, cello, kontrabas a varhany. V arii, kterou zpívá Magdalena v Resurrezione, užívá Händel 2 fléten, 2 houslí s dusítkem, violy da gamba a cella; v úvodu hraje cello kadenci o 39 taktech, potom se spojí s clavecinem; vprostřed arie koncertuje samotná viola da gamba s flétnami.

[392]) Radamisto (1720), arie Tiridatova: Alzo al volo a závěrečný sbor. — V Giuliu Cesarovi 4 rohy.

Tvrdívalo se, že Händel byl i jedním z prvních, kteří užívali v orchestru klarinetů; to se mi zdá velmi pochybné. Přivrženci tohoto tvrzení se dovolávají jednoho Schmidtova opisu Tamerlana, v němž se čte: clar. e clarini (místo cornetti, jak je psáno v rukopisu Händlově). Lze však míti za to, že tu jde o trubky, stejně jako v Rameauově Akanthu a Kefisu, kde jsou předepsány »clarinettes«. — Streatfeild se také zmiňuje o koncertu pro dva »klarinety« a corno di caccia, jehož rukopis chová Fitzwilliamovo museum v Cambridgi.

[393]) Alcina, Semele, Allegro, Slavnost Alexandrova, Malá óda svatocecilská atd. Cellová místa mívají u něho ráz milostně roztoužený nebo elegicky útěšný.

[394]) Tak tomu je v proslulé scéně, kterou se za-

Fagotům dává ráz ponurý a fantastický.[395]) Zkouší i nástroje nové: jednou menší,[396]) jednou větší[397]) než nástroje obyčejné. Dramatickým způsobem užívá bubnového sóla v Semele, ve scéně Jupiterovy přísahy. Někdy žádá od instrumentálních barev nejen dramatický výraz, nýbrž i účin exotický a zabarvení místní. Tak tomu je v obou

---

čítá druhé dějství Slavnosti Alexandrovy, v druhé části arie g-mol, jež líčí, jak zástup nepohřbených mrtvých bloudí za noci. Není zde ani houslí, ani nástrojů žesťových: 3 fagoty, 2 violy, cello, kontrabas a varhany.

[395]) V Saulovi, scéna u čarodějky, zjevení ducha Samuelova.

[396]) Violette marine (malé violy neobyčejně měkkého tónu) v Orlandovi (1733).

[397]) Ohromné hudební nástroje, s nimiž byl učiněn pokus při obrovských výkonech ve Westminstru. Stainsbyův dvojnásobný fagot, sestrojený roku 1727 k slavnostem korunovačním. — Do Saula a Dettinger Te Deum si Händel vypůjčuje od vrchního zbrojmistra největší tympany, které se najdou v Toweru. — Dokonce ani neváhá, jako Berlioz, v orchestru upotřebit i střelných zbraní. Mrs. Elisabeth Carterová píše: »V Judovi Makkabejském Händel opravdu, doslova, pracuje i střelnými zbraněmi; a působí to dobře.« (Carter Correspondence, str. 134.) A Sheridan líčí v jedné komické črtě (Jupiter) autora, jenž dává rozkaz, aby se za jevištěm vystřelilo z bambitky, a při tom poznamenává: »Tohle jsem si vypůjčil od Händla.«

scénách obou Kleopater v Giuliu Cesarovi (1724) a v Alexandru Balovi (1748).[398])

Ale i když je Händel sebe znamenitějším malířem, není jím ani tak pro nějaký svůj skvělý, rozmanitý a nový kolorit, jako spíše pro krásu hudební kresby a účinné rozvržení světel a stínů. Jeho dobrovolně chudá paleta a šeď nástrojů strunných mu stačí, aby způsobil účinky přímo uchvacující a velmi odstíněné. Volbach ukázal,[399]) že pracuje v menší míře nástroji různorodými, než dělením nástrojů příbuzných v několik skupin. V úvodu k druhé Esteře (1732) dělí housle v patero skupin;[400]) v Resurrezione (1708) ve skupiny čtyři.[401]) Violám někdy přiděluje hlasy dva, druhý z nich zesiluje třetími houslemi nebo

---

[398]) Ve scéně, když se Kleopatra zjeví na Parnasu, na začátku II. dějství Giulia Cesara, užívá Händel dvou orchestrů, jednoho na jevišti (hoboj, 2 housle, viola, harfa, viola da gamba, theorba, fagoty, cella), druhého v sále. — První Kleopatřinu arii v Alexandru Balovi doprovázejí 2 flétny, 2 housle, viola, 2 cella, harfa, mandolina, kontrabasy, fagoty a varhany.

[399]) Fritz Volbach: Die Praxis der Händel-Aufführung, 1899.

[400]) Kromě toho tam jsou dva hlasy flétnové, dva hobojové, dva fagotové, violy, cella a kontrabas, cembalo, theorba, harfa a varhany: a všech těch hlasů orchestrálních upotřebí k doprovodu jediného hlasu zpěvního, Esteřina.

[401]) Doprovod zpěvu andělova.

celly.[402]) Jindy naopak, když se mu to zdá vhodnější, užije menšího počtu nástrojů, vynechá druhé housle a violu, jež nahradí clavecinem. Celé jeho instrumentační umění záleží v spolehlivém citu pro hospodárnost a rovnováhu, který ho dělá schopným, aby se prostředky velmi uskrovněnými a šetrným použitím některých barev dopracoval právě tak mohutných dojmů, když se ty barvy objeví, jako dnešní hudebníci se svou přetíženou paletou.[403]) Nic tedy není důležitějšího, chceme-li tuto hudbu dávat správně, než neměnit rovnováhu mezi jednotlivými částmi orchestru pod záminkou, že jej obohatíme a zmodernisujeme. Nemohla by se udělat větší chyba, než kdyby se zbytečně nakupenými barvami zničilo jeho hlavní kouzlo, totiž měkkost jeho odstínů.

Mnozí se příliš rádi domnívají, že hudební odstín je nějaká moderní vymoženost a že Händlův orchestr neznal nic jiného než mohutné divadelní efekty, vznikající z protikladů mezi hrou hlučnou

---

[402]) V Saulovi »viola II per duoi violoncelli ripieni«. Viz: Volbach, tamtéž.

[403]) Prostudujte s tohoto hlediska, jak Händel rozvíjí svoje skrovné instrumentální prostředky v Slavnosti Alexandrově, v níž nejprve používá 2 hobojí s nástroji strunnými, pak postupně přibírá 2 fagoty (arie č. 6), 2 rohy (arie č. 9), 2 trubky a tympany (2. díl) a na konec, při éterickém zjevení svaté Cecilie, 2 flétny.

a tichou. Ale to je úplný omyl. Stupnice Händlových odstínů je svrchovaně rozmanitá. Najdeme u něho pianissimo, piano, mezzo piano, mezzo forte, un poco più F., un poco F., forte, fortissimo. Nevidíme sice, že by někde v partituře zaznamenával crescendo a decrescendo; vždyť se takového výslovného označení před Jommellim[404]) a před školou mannheimskou ani snad neužívalo. Ale v praxi byl tento způsob přednesu znám nepochybně dávno předtím, než se začal vyznačovat v notách.[405]) Předseda de Brosses napsal v Římě roku 1739 tato slova: »Při zpěvu, stejně jako při hře na housle, se užívá onoho temnosvitu, onoho nenáhlého zesilování tónu, který každou notou víc a více mohutní, až dosáhne vrcholného rozpětí, a potom zase slábne až k odstínu nesmírně tichému a něžnému.« A v Händlovi se najde spousta dokladů pro široká crescenda nebo

---

[404]) Dr. Hermann Abert objevil první dosud známé označení crescendo il forte v Artasersovi od Jommelliho, hraném v Římě r. 1749. — Již v XVIII. století připisovali abbé Vogler a Schubart vynález crescenda Jommellimu.

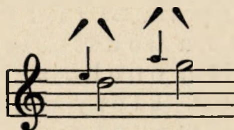
[405]) Viz Lucjan Kamieński: Mannheim und Italien (Sammelbände der I. M. G., leden-březen 1909).

diminuenda, aniž jsou ta slova v partituře napsána.[406])

Za času Händlova se hojně užívalo ještě jiného druhu crescenda a diminuenda, na téže notě; vlivem jeho přítele Geminianiho se stal módou. Volbach a po něm Hugo Riemann[407]) poukázali na to, že roku 1739 v novém vydání svých prvních houslových sonát a roku 1751 ve škole houslové hry užívá Geminiani této dvojí značky:

Swelling the sound (zesilovat tón) [/].

Diminishing (falling) the sound (zeslabovat tón) [\].



Podle výkladu Geminianiho »musí tón začít tiše a stejnoměrně se zesilovat

[406]) Volbach zjišťuje v druhé větě předehry k »Die Wahl des Herakles«: piano, mezzo forte, un poco più forte, forte, mezzo piano, piano, to všecko ve čtrnácti taktech. — Ve sboru z Acise a Galatey: »Klag' und Wehgeschrei« čteme: forte, piano, pp. — V úvodu ke Knězi Zadokovi se vyskytuje ohromné crescendo, ve vstupní části k závěrečnému sboru z Debory veliké diminuendo.

[407]) H. Riemann: Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen (I. M. G., únor 1909).

až do polovice, načež ho zas musí až do konce ubývat. Tah smyčce musí plynout bez přerušení.«

Z výrazové rafinovanosti se dokonce dělává — u školy mannheimské se to vyvine v manýrismus, ale je to později i zdrojem mohutných beethovenských kontrastů —, že se swelling najednou přeruší a náhle přejde v piano jako v tomto příkladě z triových sonát Geminianiho:



Je více než pravděpodobno, že virtuosové orchestru Händlova užívali také takových prostředků výrazových,[408]) ale nedomnívám se, že si v nich Händel liboval tolik jako Geminiani nebo jako symfonikové mannheimští, jejichž vkus by se mu byl asi zdál poněkud umělkovaný a násilný. Ale je jisté, že jemu stejně jako Geminianimu a jako všem velikým umělcům jeho doby, hlavně Italům a jejich stoupencům, hudba byla řečí a měla plynout s tak volnou a s tak rozmanitou ohebností jako řeč sama.[409])

---

[408]) Carl Mennicke pozoruje právě totéž znaménko pro decrescendo ((>) na jedné dlouhé notě v předehře k Akanthu a Kephisu od Rameaua (1751).

[409]) Geminiani praví o forte a o pianu: »Je

Jak se mohl takového poddajného přednesu dopracovat orchestr? — Abychom to pochopili, musíme si představit jeho tehdejší uspořádání. Tenkrát nebyl soustředěn v rukou jediného dirigenta jako dnes. Za času Händlova, jak praví Seiffert,[410]) vládla decentralisace. Sbory měly své vlastní dirigenty, kteří se dorozumívali s varhaníkem a sledovali jeho pokyny od varhan, podporujících zpěv. Orchestr se po italském způsobu dělil v tři části: 1. v Concertino, obsazené sólisty: jedněmi prvými, jedněmi druhými houslemi a jedním cellem, 2. v Concerto grosso, obsahující in-

---

jich nezbytně zapotřebí, má-li se melodie přednášet s náležitým výrazem: poněvadž se má každá dobrá hudba podobat krásné řeči, tato dvojí ozdoba směřuje k tomu, aby působila jako hlas, který při mluvení mohutní a zase tichne.«

Telemann píše: »Zpěv je základem hudby v každém směru. Kdo hraje na nástroje, musí být dokonale obeznámen se zpěvem.«

A Volbach dokazuje, že se takovými zásadami tehdy v Německu řídili hudebníci všeho druhu, na př. trompetista Altenburg, jehož škola hry na trompetu také vycházela ze zásady, že se nástrojová hra má podobat zpívané řeči.

[410]) Max Seiffert: Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias. (Sammelbände der I. M. G., červenec-září 1907.)

strumentální sbor, 3. v Ripienisty, zesilující grosso.[411]) Jeden obraz v Britském museu, jenž prý zobrazuje Händla uprostřed jeho hudebníků,[412]) ukazuje nám skladatele, jak sedí u clavecinu (cembalo s dvěma klávesnicemi, víko je sňato). Kolem něho jsou: vpravo, po jeho boku, cellista, před ním, takže na ně vidí, dva houslisté a dva flétnisté. Sóloví zpěváci jsou také u něho, vlevo, stojí u clavecinu. Ostatní hráči jsou za ním: nevidí jich. Svými pokyny a pohledy řídil tedy Concertino, které pak tlumočilo dirigentovy rozkazy Concertu grossu, a to zase Ripienistům. Místo, aby podléhala takřka vojenské kázni, vládnoucí v moderních orchestrech, jež manévrují pod dirigentovou taktovkou, roz-

---

[411]) Fritz Volbach počítá v Concertu grossu 8 prvních houslí, 8 druhých, 6 viol, 4 až 6 cell, 4 kontrabasy, mezi Ripienisty 6 prvních houslí, 6 druhých, 4 violy, 3 až 4 cella, 3 kontrabasy.

Tato čísla bývala při běžných Händlových koncertech značně nižší. Účty za provedení Mesiáše ve Foundling Hospitalu 3. května 1759, krátce po Händlově smrti, zaznamenávají toliko 56 účinkujících, z nich 33 hráčů a 23 zpěváků. Obsazení nástrojové činilo: 12 houslí, 3 violy, 3 cella, 2 kontrabasy, 4 hoboje, 4 fagoty, 2 trubky, 2 rohy a kotly. (Viz Musical Times, květen 1902.)

[412]) Tento obraz je reprodukován v uvedeném článku Seiffertově. (Sammelbände der I. M. G., červenec-září 1907, str. 688.)

ličná kolečka orchestru händlovského pružně do sebe zapadala sama; a řízná rytmika malého cembala uváděla v pohyb celé to množství. Při takové soustavě nedocházelo k mechanické prkennosti, které jsme zvykli z našich koncertů; spíše tu mohlo nastat nebezpečí jakéhosi kolísání, nebýt silné a podmanivé vůle dirigentovy, když se ten dirigent jmenoval Händel, a nebýt myšlenkové sympatie, která jej spojovala s inteligentními poddirigenty Concertina a Grossa. A tuto pružnost se musí snažit zas dát instrumentálním dílům Händlovým každý, kdo je dnes provádí.[413])

*

Zejména ten, kdo provádí jeho Concerti grossi.[414]) Žádná skupina jeho skladeb není slavnější, ani méně chápaná. Händel jim přiklá-

---

[413]) »Leichtigkeit der Bewegung und Beweglichkeit des Ausdrucks«, jak praví Volbach: to jsou dvě základní vlastnosti, nezbytné pro přednes Händlových skladeb.

[414]) 12 Velikých koncertů pro nástroje smyčcové a klavír (XXX. sv. velkého vydání), napsaných od 29. září do 20. října 1739 mezi malou Ódou svatocecilskou a oratoriem Allegro e Pensieroso. Vyšly v dubnu 1740. Jiná sbírka, o které ještě promluvím, je známa jako Hobojové koncerty a obsahuje 6 Concerti grossi (XXI. sv. velkého vydání). — Max Seiffert vydal dobrou praktickou edici Koncertů u Breitkopfa.

dal zvláštní význam, neboť je vydal sám, v subskripci — tedy způsobem v oné době sic běžným, ale u něho výjimečným.

Je známo, že Concerto grosso, které v podstatě záleží v dialogu mezi skupinou sólistů (Concertino) a instrumentálním sborem (Concerto grosso), k němuž se pojí cembalo,[415]) bylo ne-li vytvořeno, tedy alespoň vytříbeno k dokonalosti a ke klasickému významu Arcangelem Corellim.[416]) Vlivem jeho prací a působením jeho žáků se rozšířilo po Evropě. Geminiani s ním přišel do Anglie.[417]) A Händel se bezpochyby v něčem řídil i vzorem tohoto svého přítele.[418]) Ale

---

[415]) Concertino záleží v sólovém triu dvojích houslí a basu (cella) s obligát. cembalem. Němci v concertinu zavedli také nástroje dřevěné, družíce s houslemi hoboj nebo fagot. Italové zůstali celkem věrni pouhým nástrojům smyčcovým.

[416]) Do svých Concerti grossi op. 6, vyšlých roku 1712, Corelli vložil svou celoživotní zkušenost. Když se roku 1682 zastavil v Římě Georg Muffat, seznámil se tam hned tenkrát se slohem Concerti grossi u Corelliho, který je tehdy již psal i pro značné instrumentální soubory. Burney mluví o koncertě hraném 150 smyčcovými nástroji, jež Corelli řídil roku 1680 u královny Kristiny Švédské. — (Viz výbornou knížku Arnolda Scheringa: Geschichte des Instrumentalkonzerts, 1905, Breitkopf.)

[417]) Geminiani uveřejnil tři sbírky koncertů: op. 2 (1732), op. 3 (1735), op. 7 (1748).

[418]) Schering poukázal na příbuznost mezi jedním

mnohem více je nasnadě domněnka, že čerpal znalost Concerta grossa především z pramene, od Corelliho, za svého pobytu v Římě roku 1708. Některé z jeho koncertů op. 3[419]) pocházejí z let 1710, 1716, 1722. Několik jich snad musíme klást až do doby jeho hamburského učení: v tom případě by snad byl poznal způsob Corelliho prostřednictvím Georga Muffata, jehož zásluhou se tento sloh pěstoval po Německu velmi záhy.[420]) Z následovníků Corelliho byli to Locatelli[421]) a zejména Vivaldi,[422]) kteří se obzvláště zasloužili o vývoj Concerta grossa, s oblibou mu dávajíce ráz hudby programní[423]) a roz-

---

tématem Geminianiho a Concertem grossem č. 4 od Händla.

[419]) XXI. sv. velké edice.

[420]) Již roku 1682 vydává Muffat v Salcpurku své Armonico tributo, komorní sonáty, kde mísí v trio po způsobu lullyovském i sloh vlašského Concertina. A roku 1701 tiskne v Pasově Concerti grossi ve stylu italském po vzoru Corelliho.

[421]) Concerti grossi, Amsterodam, 1721.

[422]) Antonio Vivaldi, Benátčan (1680—1743), od roku 1714 kapelník při Ospedale della Pietà v Benátkách, začal být v Německu znám mezi lety 1710 a 1720. Bachovy úpravy jeho Concerti grossi pocházejí z doby, kdy byl ve Výmaru, t. j. mezi r. 1708 a 1714.

[423]) Locatelli a Vivaldi podléhali vlivu italské opery. Vivaldi sám napsal 38 oper. Jeden z Concerti Locatelliho (op. 7, 1741) se nazývá Il pianto d'Arianna (Nářek Ariadnin). V Cimento dell'

hodně s ním směřujíce k třídílné formě sonátové. Ale ačkoli se Vivaldi v Londýně hrál již roku 1723 a třebas jeho díla, přijímaná s všeobecným nadšením, Händel jistě znal, přikláni se vždycky nejraději ke Corellimu; a po některé stránce je dokonce ještě konservativnější než on. Forma jeho Concerti, jež mívají čtyři až šest vět, kolísá mezi suitou, sonátou, ano i Sinfonií (ouverturou). To mu theoretikové vytknou. Ale mně se to na něm líbí. Neboť on se nesnažil, aby své myšlence vnutil neměnný rámec, nýbrž ji nechal, aby si vždycky sama vytvořila takový, jakého potřebuje; a rámec se mění, tak jako ona, podle střídajících se vášní a dnů.

Spontánnost myšlenky, patrná už z nesmírné rychlosti, s kterou své Concerti skládal — každý za jediný den, naráz, a při tom několik koncertů za týden[424]) —, dává těm dílům zvláštní

Armonia líčí Vivaldi čtveřicí koncertů čtyři roční období, pátým znázorňuje La Tempestà (Bouři), šestým Il Piacere (Libost). V op. 10 zobrazuje jedním koncertem La Notte (Noc), jiným Il Cardellino (Stehlíka). Schering se zmiňuje o vlivu Vivaldiho na Graupnera v Darmstadtě a na Jos. Řehoře Wernera v Čechách.

[424]) Poznamenávám některá data:

2. září 1739 I. Concerto G-dur; — 4. října II. Concerto F-dur; — 6. října III. Concerto e-mol; — 8. října IV. Concerto a-mol; — 12. října VII. Concerto B-dur; — 15. října

kouzlo. Abych užil slova Kretzschmarova, jsou to veliké Stimmungsbilder, vyjádřené tak přesnou a poddajnou formou, že je cítit i každou sebe menší změnu nálady.

Nemají ovšem stejnou hodnotu; již sama okolnost, že vznikly z chvilkových popudů, je příčinou jejich svrchovaně různé ceny. Nezbývá než doznat, že na př. 7. Concerto (B-dur) a tři poslední jsou nevalně zajímavé.[425]) Ostatně právě tyto zde nebývají hrány nejméně často. Chceme-li však být spravedliví, musíme se obrátit přímo k arcidílům, a to především k druhému Concertu F-dur, které nazvu koncertem beethovenským, neboť v něm najdeme cosi z duše bonnského mistra. Celek vyvolává v Kretzschmarovi představu krásného podzimního dne, — jitro, kdy slunce ještě zápasí s několika oblaky, — odpoledne s veselou procházkou a s odpočinkem v lese,

---

VI. Concerto g-mol; — 18. října VIII. Concerto c-mol; — 20. října XII. Concerto h-mol; — 22. října X. Concerto d-mol; — 30. října XI. Concerto A-dur (XXX. sv. velkého vydání).

[425]) Hlásí se v nich vlivy francouzské, hlavně v desátém koncertu d-mol, v němž se vyskytuje ouvertura (pomalá věta čtyřčtvrtní, fugovaná věta šestiosmičková) a který je celkem abstraktní a drobivý. Poslední ze šesti vět, dosti půvabné allegro moderato s variacemi, vypadá jako nějaký kousek do hracího strojku.

— konečně šťastný a tklivý návrat. Je opravdu těžké, nemít přírodní dojmy, když to posloucháte. Úvodní andante larghetto, jež chvílemi připomíná Symfonii pastorální, jako by líčilo snění za krásného dne; duše se nechává ukolébávat šumotem věcí, malátní a usíná. Tonina kolísá mezi F-dur, B-dur a g-mol. Kdo tu skladbu hraje, musí si dát hodně na čas, na mnoha místech zvolňovat tempo, beze spěchu sledovat snění v jeho měkké nenucenosti.



tr

f mf

f mf

tr tr

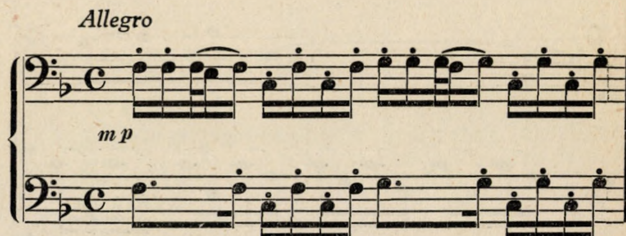
f p

f p


tr
tr



Následující allegro d-mol je čilá a jemná hra, tančivý dialog mezi dvojími sólovými houslemi Concertina a pak mezi Concertinem a Grossem. Některá místa v jadrných venkovských basech připomínají tam zase Pastorálu.







Třetí část, l a r g o B - d u r, je jedna z těch instrumentálních skladeb Händlových, do kterých vložil nejvíce ze sebe sama. Po sedmitaktovém l a r g u, v němž se c o n c e r t i n o dumavě střídá s t u t t i,

dvěma nyvě uvolněnými takty a d a g i a upadá ta duma do jakéhosi vytržení.

Adagio

Larghetto andante e piano drobivě přednáší svůj melancholický a něhyplný zpěv.

Larghetto andante

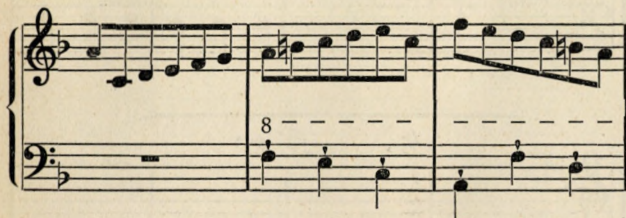




A opakuje se l a r g o. Ta malá báseň je prosycena melancholií, která patrně křísí nějaké osobní vzpomínky. — Závěrečné a l l e g r o m a n o n t r o p p o je naopak žoviálně dobromyslné,

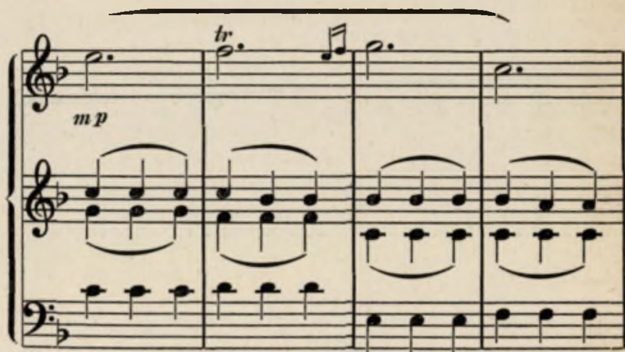
a zase docela po beethovenovsku; vypadá, jako by bylo zpíváno v chůzi; kráčí vpřed velmi markantním třídobým rytmem p i z z i c a t o.







Uprostřed pochodu se zvedá téma dvojích c o n c e r t i n o v ý c h houslí jako hymna zbožného a něhyplného díkůvzdání.





Čtvrté Concerto a-mol není o mnoho méně intimní se svým larghettem affettuosem (jež se musí hrát s rubaty, s rallentandy, s krátkými vsunutými pausami), — se svým fugovaným allegrem, které všecko rozráží a drtí mohutným svým krokem, — a na konec, po starobyle vážném largu, s tím svým závěrečným tříčtvrtním allegrem, pravou to poslední větou beethovenské sonáty, takovým romantickým, vrtošným, uchváceným allegrem, čím dál ke konci — který je třeba přednášet v tempu velmi nenuceném, accelerando a skoro prestissimo —, tím opojenějším.[426])

---

[426]) Všimněte si také třetího, tak živého Concerta e-mol se zádumčivým a klidným třípůlovým larghettem, — s fugovaným dvanáctiosmičkovým andantem, které je vybudováno ze složitého tématu a svou pracnou kresbou vzbuzuje dojem spletitého bludiště nějaké vrtošné a zasmušilé duše, — se čtyřčtvrtním allegrem humoru poněkud fraškovitého, — s malebnou Polonaisou nad vydržovaným basem — a s tím konečným šestiosmičkovým allegrem ma non troppo, jehož rytmus a neočekávané modulace připomínají některé tance z posledních kvartet Beethovenových.

Páté Concerto D-dur může být nazváno koncertem svatocecilským, neboť tři z jeho vět (dvě první a krásný závěrečný menuet) se znovu vyskytují v ouvertuře malé Ódy svatocecilské.

Allegro

mf

mp

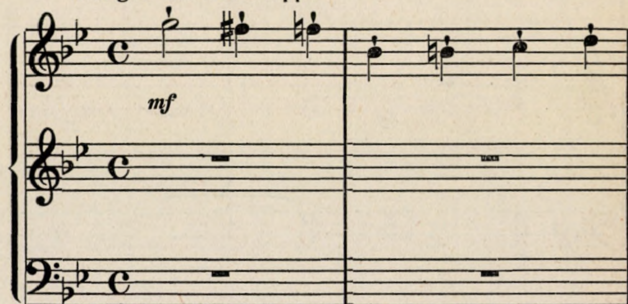
ff

Ale hlavně si musíte prostudovat šesté *Concerto g-mol*, ze všech nejslavnější pro svou skvělou *musette* [dudáckou]. Začíná krásným *larghettem*, plným té melancholie, která je jedním z citů u Händla převládajících a zároveň nejméně povšimnutých: melancholie ve smyslu *Malinconie* Dürerovy nebo Beethovenovy — není sice tak chmurná, ale hluboká je stejně. Setkali jsme se s ní už v druhém, v třetím, ve čtvrtém *concertu*. Zde se vyjadřuje přerušovanou elegickou samomluvou

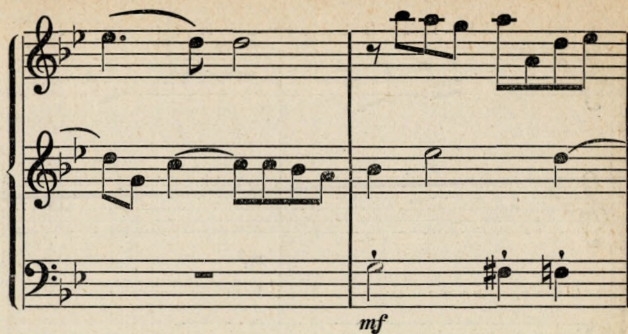


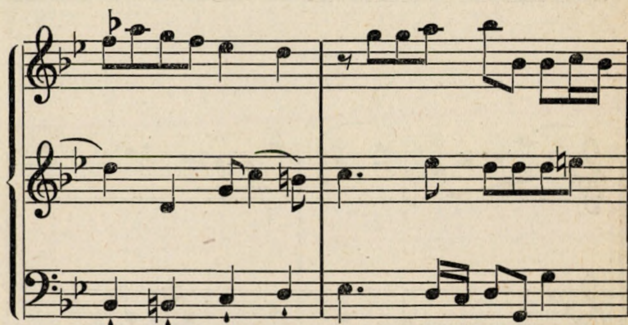


a potom hovoří v dialozích Concertina s tutti, jež si odpovídají jako skupiny antických chorů. Následující fugované allegro ma non troppo na chromatické, poněkud pracné téma je drženo v téže ponuré barvě; ale umíněný chod fugy podrobuje vrtošné stíny kázni.



mf





A pak tedy přijde to tříčtvrtní larghetto Es-dur, jež Händel nazýval Musette, a které je jednou z nejsvětlejších vidin pastorálního štěstí.[427]) Den, plný poetických a rozmarných příhod,

[427]) Arnold Schering se domnívá, že na myšlenku

se beze spěchu rozvíjí nad pěkným dudáckým refrénem:





tétomusette přivedl Händla jeden ritornel ze S. Elena al Calvario od Leonarda Lea.

Tempo se hned zvolňuje a skoro usíná a hned se stává zase naléhavým: to zazní pádný a veselý rytmus, taneční pochod statných, krásně urostlých mladých mužů.







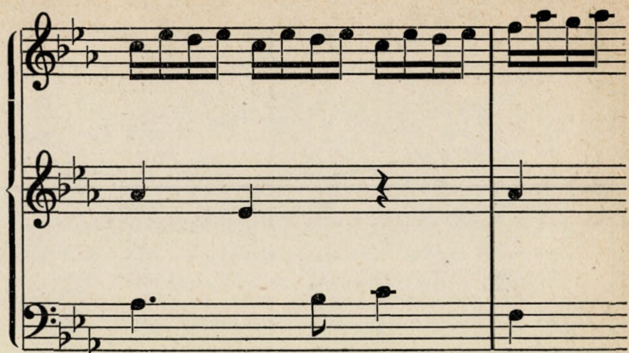
Doprostřed toho líčení vpadne křepčivá venkovská episoda c - m o l.

Un poco più allegro

f













Opakuje se široké thema začáteční se svým klidně radostným refrénem, jasným jako úsměv přírody.[428])

Taková díla jsou dozajista hudebními obrazy. Aby je kdo chápal, nesmí na to mít jenom dobrý sluch, nýbrž i vidomé oči a citlivé srdce.[429])

*

Händlovy operní a oratorní Sinfonie (předehry) jsou nesmírně rozmanité, ačkoli v nich

---

[428]) Dvě poslední allegra zakončují skladbu poněkud nenadále. Pořad vět často u Händla překvapí. Je to tím, že se řídil chvilkovým nápadem.

[429]) Nezbývá nám, než se tu zříci rozboru ostatních sbírek orchestrálních koncertů. Pouze je vyjmenuji: 6 Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso, op. 3 — známé jako Hobojové koncerty, ačkoli v nich hoboj nad jiné nástroje nevyniká — vyšly roku 1734 a dávaly se, jak se zdá, po prvé roku 1733 o svatbě knížete oraňského s princeznou Annou. Již jsem se však zmínil, že byly skládány dříve, neboť nejen že se v třetím a v pátém opakují fugy z Clavierstücke, ale čtvrtého použil Händel roku 1716 jako druhé ouvertury k Amadigi, a první věta z pátého se hrála r. 1723 v opeře Ottone. Forma těchto koncertů, ještě méně ustálená než v Concerti grossi předešlých, kolísá mezi dvěma až pěti větami; a jejich obsazení má kromě nástrojů smyčcových 2 hoboje, k nimž někdy přistu-

převládá forma lullyovská.[430]) Jak známo, záleží tato forma v pomalé, vážné a okázalé větě první, po níž následuje rychlá, drobivá, obyčejně fugovaná věta druhá se závěrečným návratem věty vážné. Objevuje se hned v Almiře z r. 1705, a Händel, který jí s některými obměnami užívá v nejslavnějších dílech své zralosti, jako v Mesiáši a v Judovi Makkabejském, chápe se jí ještě i v poslední své práci, v oratoriu Triumph of Time z roku 1757. Ale nezůstává při této jediné formě. V Sinfonii z Rodriga (1707) přidává k lullyovské ouvertuře i Balletto po způsobu vlašském, skutečnou taneční Suitu: gigu, sarabandu, »matelot« [námořnickou], menuet, bourrée, menuet, velkou passacaglii. Předehra k Trionfo del Tempo z roku 1708 je skvělý

---

pují 2 flétny, 2 fagoty, varhany a clavecin. Hoboj se vyskytuje sólisticky jen výjimkou; obyčejně jenom zesiluje housle.

K této sbírce je nutno ještě připojit řadu jiných orchestrálních koncertů, vyšlých v rozličných dobách a vydaných pohromadě v jednom svazku sebraných skladeb (XXI.): — především slavný koncert ze Slavnosti Alexandrovy (leden 1736), který má cosi z masivní šíře toho oratoria, — a čtyři malé koncerty, dva z nich zajímavé tím, že pocházejí z Händlova mládí, podle Chrysandra z let 1703 až 1710.

[430]) Těšily se takové oblibě, že nakladatel Walsh z nich sestavil celou klavírní sbírku (65 předeher). — Pěknou ukázku těchto úprav najdete v XLVIII. svazku velkého vydání.

koncert s neobyčejně živým a rozkošným dialogem Concertina a Grossa. Předehra k Pastor fido (1712) je osmivětá Suita. Ouvertura k Teseu (1713) obsahuje dvojí largo a po každém laškovnou větu v slohu imitačním. Předehra k Passion nach Brockes (1716) má toliko fugované allegro,[431]) navázané na první sbor sólem, jež přednáší hoboj.[432]) Ouvertura k pastorale Acis a Galatea (1720) je také jednovětá. Ouvertura k Giulio Cesare (1724) ústí v úvodní sbor, který je vlastně její třetí větou, menuetem. Podivuhodně jásavá předehra k Atalantě (1736) vypadá jako slavnostní instrumentální suita, jako Fireworkmusic, o níž ještě promluvím. Předehra k Saulovi (1738) je skutečný koncert pro varhany s orchestrem; v první větě se tam hlásí forma sonátová. — U Händla se tedy jeví zejména v mládí velmi patrná snaha, dílo od díla útvar předehry měnit.

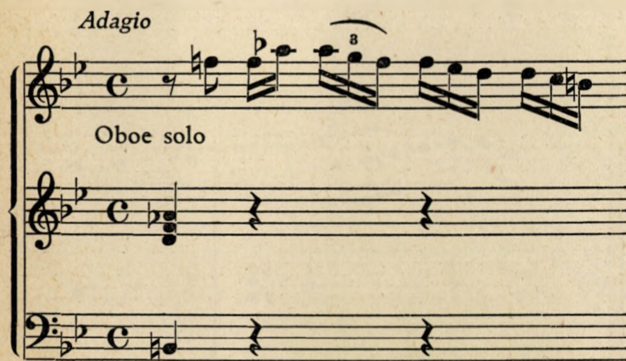
Třebas i užívá ouverturového typu lullyovského — (a v době své zralosti se k němu, jak se zdá, přiklání čím dále tím rozhodněji) —, dává mu jiného ducha. Nenechává mu ráz čistě dekorativní; zavádí v něm snahy výrazové a dramatické.[433])

[431]) Z druhých dvou vět se tam vyskytují jen jakési zárodky.

[432]) Händel často užívá tohoto prostředku, jde-li mu o přechod mezi orchestrem a zpěvem.

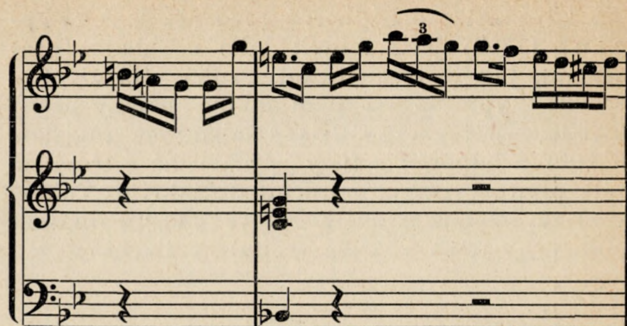
[433]) Scheibe, který byl vedle Matthesona největší

I když nelze o nádherné předehře k Agrippině (1709) ještě mluvit jako o skladbě programní, jak je dramatická! Druhá věta životem zrovna kypí; to už není takový nějaký učený kousek, hra, která nesouvisí s dějem; má tragickou náladu, a odpověď z fugy je příbuzná s tématem věty první, přísným a trochu neklidným. Volnou větu závěrečnou uvádí hobojové sólo, přednášené patheticky jako některé recitativy Bachovy.



---

německý hudební estetik doby Händlovy, píše, že ouvertura má v prvních dvou větách »naznačit základní ráz kusu« a v třetí větě připravovat jeho první výjev. (Krit. Musicus, 1745.) — Scheibe sám již od roku 1738 skládal Sinfonie, »které jaksi vyjadřovaly obsah kusů« (Polyeuctes, Mithridates).





V třech větách,[434]) které obsahuje ouvertura k Esteře (1720), byl viděn hotový program, jejž Chrysander vypočítává takto: 1. Amánova

[434]) Andante, larghetto, fugované allegro.

zloba, 2. nářek lidu izraelského, 3. vysvobození. Já řeknu aspoň tolik, že Sinfonia je držena v barvě a v duchu tragedie. — Ale co se týká předehry k Deboře nebo k Belsazaru, nedá se již pochybovat o tom, že v nich Händel určitý program vyjádřit chtěl. Neboť ze čtyř vět ouvertury k Deboře se druhá potom opakuje jako sbor lidu izraelského, čtvrtá jako sbor Baalových kněží. Hned na prvních stránkách, v předehře, je tedy jasně dána dualita národů, jejichž zápasem se drama zabývá.[435]) Velmi se také podobá pravdě, že předehrou k Belsazaru zamýšlel Händel zobrazit babylonský hodokvas i zjevení boží ruky, jež píše ohnivá slova. Buď jak buď, dramatické záměry jsou v ní zřejmé: po třikrát je hlučný ruch orchestru přerušen akordy spiccato,

[435]) Ale kdežto moderní skladatel by neopominul podat svůj program organicky, t. j. postupně by uvedl obě soupeřící témata, pak by znázornil jejich spor a na konec by dal triumfovat tématu izraelskému, Händel jenom obě témata uvádí, nějakého vzájemného postupu však mezi nimi nevytváří. Předehru končí tématem Baalovým jen proto, že to je věta gigová a že se giga dobře hodí k závěru; a poněvadž zpěv izraelských je chorál v adagiu, je lépe na místě jako věta druhá. Händel se tedy řídí spíše důvody architektonickými než dramatickými. Tak se věc má skoro se všemi symfoniky XVIII. věku. Stejně ještě i Beethoven v Eroice klade hrdinovu smrt a jeho pohřeb do věty druhé a potom opěvá jeho hry a triumfy ve větě třetí a čtvrté.

p i a n o; a v nenadálém tichu se zvedají tři vážné takty, p i a n o, jako nábožný zpěv.[436])



[436]) Z ostatních ouvertur, které mají ráz úvodu k následujícímu dílu, jmenuji předehru k A t h a l i i, jež je v dokonalém souladu s tragedií, — k pastorale A c i s a G a l a t e a, ouverturu, která je pastorální symfonií, vzbuzující představu pohanského života přírody, — k O c c a s i o n a l O r a t o r i o, válečnou předehru s dvojím pochodem, se signály polnic, s modlitbou o pomoc. — Pokus o program se vyskytuje také v předehře k J u d o v i M a k k a b e j s k é m u, jejíž první

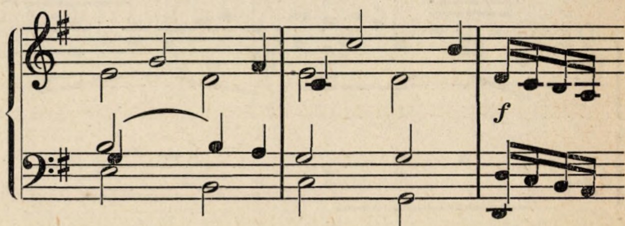


věta souvisí se smutečním výjevem na začátku prvního dějství, a druhá, fugovaná věta má vztah k jednomu bojovnému sboru z téhož dějství.

Na dvouvětou předehru k R i c c a r d u I. (1727) je navázána hudební bouře, podaná způsobem mohutným a romantickým; zahajuje první dějství podobně jako bouře z I f i g e n i e v T a u r i i a na její poslední zaburácení začne dialog mezi hrdiny.

Konečně se někdy setkáváme i v průběhu skladeb se S i n f o n i e m i rázu dramatického. Nejvíce bije do očí ta, kterou je zahájeno třetí dějství H e r a k l e a. Postupně znázorňuje Herkulovu zuřivost a smutnou velikost osudu, jenž doléhá na duši.







*

Konečně jest ještě jeden, poslední druh instrumentálních skladeb, kterým podle mého mínění

nevěnují hudební dějepisci náležité pozornosti, ačkoli se v nich Händel jeví jako předchůdce a jako vzor: je to hudba pod širým nebem.

V anglickém životě zaujímala značné místo. Nejbližší londýnské okolí oplývalo zahradami, v nichž — jak říkal již Pepys — koncerty lidských hlasů a hudebních nástrojů se snoubily s koncerty ptačími. Ve Vauxhallu, jižně od Lambeth Palace, na Temži — v Ranelaghu u Chelsea, dvě míle od města — v Marybone (nebo Mary-le-Bone) Garden — všude se dávaly koncerty; a Händel tam vždycky byl zvláště rád slyšen. Již roku 1738 si dal majetník Vauxhallu, Jonathan Tyers, v svých zahradách postavit Händlovu sochu; a sotvaže vyšly jeho Concerti grossi, staly se oblíbenými čísly na koncertech v Marybonu, ve Vauxhallu i v Ranelaghu. Burney je tam často slýchal od mnoha orchestrů. Händel psal i skladby přímo určené pro takové zahradní koncerty. Celkem jim nepřikládal velkého významu: byly to drobné Sinfonie nebo nenáročné tance, jako na př. Hornpipe, composed for the concert at Vauxhall, 1740.[437]) Jedna anekdota, zaznamenaná Pohlem a Chrysandrem, líčí Händla, jak si sám dělá žerty z této hudby, která ho mnoho práce nestála.

Ale v tomto oboru složil i díla většího rozpětí: hned roku 1715 nebo 1717 proslulou Water

---

[437]) XLVIII. svazek sebraných skladeb.

M u s i c, psanou ke královĕ projížďce po Temži,[438]) — a potom F i r e w o r k M u s i c, která mĕla být jakousi ilustrací — smím-li tak říci — k ohňostroji, vypálenému 27. dubna 1749 v Green Parku na oslavu druhého míru cášského.[439])

W a t e r M u s i c je veliká serenáda ve formĕ Suity více než dvacetivĕté. Za úvod má honosnou operní předehru; pak začnou ozvĕnové dialogy mezi rohy a trubkami nebo mezi žestĕmi a ostatním orchestrem, které působí, jako by si navzájem odpovídaly dva orchestry. Potom následují bezstarostné a utĕšené melodie, tance, bourrée, H o r n p i p e [námořnický tanec], menuety, lidové písnĕ, které se střídají a kontrastují s veselými, mohut-

[438]) Viz poznámku č. 180. — W a t e r M u s i c se velmi brzy stala slavnou. První vydání, značnĕ nepřesné a neúplné, vyšlo v Londýnĕ u Walshe asi roku 1720. Byly také pořízeny úpravy pro harpsichord s variacemi Geminianiho. — W a t e r M u s i c i F i r e w o r k M u s i c jsou otištĕny v XLVII. svazku velké edice.

[439]) K tĕmto monumentálním skladbám můžeme připojit S i n f o n i e d i v e r s e (140.—143. str. XLVIII. sv.) a C o n c e r t o F - d u r ve formĕ ouvertury a suity (str. 68.—100. t a m t é ž), — hlavnĕ však 3 C o n c e r t i f ü r g r o s s e s O r c h e s t e r a 2 C o n c e r t i a d u e c o r i ze sv. XLVII. (I n s t r u m e n t a l m u s i k f ü r g r o s s e s O r c h e s t e r.) — C o n c e r t i f ü r g r o s s e s O r c h e s t e r byly, abych tak řekl, náčrtníky k W a t e r M u s i c a F i r e w o r k M u s i c. První koncert pochází asi z roku

nými fanfárami. Orchestr je skoro tentýž jako v obyčejné Sinfonii, nehledě k důležité úloze, jež se tu přiděluje nástrojům žesťovým; najdeme v tom díle také několik vět, psaných ještě ve slohu da camera nebo i ve stylu divadelním.

Ve Firework Music se povaha hudby, určené ke hraní v přírodě, projevuje docela zřejmě, a to jak širokým stylem jednotlivých vět, tak instrumentací, jež používá jenom nástrojů dechových.[440]) Skladba se dělí ve dvě části: v předehru, která byla nejspíše provedena před velkým ohňostrojem, a v suitu drobných skladeb, jež se dávaly v průběhu slavnosti a souvisely s jistými alegorickými hrami, znázorňovanými ohňostrojem.

1715 a Händel z něho převzal dvě věty do Water Music; je psán pro 2 rohy, 2 hoboje, fagot, dvoje housle, violy a basy. Druhý koncert F-dur (pro 4 rohy, 2 hoboje, fagoty, 2 housle, violu, cello, kontrabasy a varhany) a třetí koncert D-Dur (pro 2 trubky, 4 rohy, kotly, 2 hoboje, fagoty, 2 housle, violy, cello, varhany) obsahují už skoro celou Firework Music s orchestrem sice méně rozsáhlým, ale zato větším o varhany.

Dva Concerti a due cori jsou vytvořeny z velikých oratorních sborů, upravených pro dvojorchestr (deset orchestrálních hlasů v první skupině, dvanáct v druhé, 4 rohy, 8 hobojí, fagoty atd.). Na př. zjevení Boží v Esteře: »Jehovah, crown'd« a připojený sbor: »He comes«. Jsou tam obrovité dialogy mezi oběma orchestry.

[440]) Vlastnoruční rukopis, vydaný v XLVII. svazku

Ouvertura je jakýsi honosný pochod D-dur, ne bez obdoby s předehrou k Ritterballetu od Beethovena; obě ta díla jsou veselá, rytířská a dobře zní. Suita se skládá z bourrée, z larga alla Siciliana, nazvaného Mír[441]) a vyznačujícího se krásným hrdinným půvabem, který se konejší a usíná; z velmi veselého allegra, nazvaného Radost; a k závěru ještě ze dvou menuetů. — Našim pořadatelům lidových slavností a divadelních představení v přírodě může toto dílo poskytnout zajímavou látku ke studiu.[442]) Všimneme-li si, že po roce 1740 Händel již nenapsal v oboru hudby nástrojové takřka nic jiného než Firework Music a dva monumentální Concerti a due cori, máme dojem, že poslední vý-

---

velké edice, obsahuje 2 hlasy přidělené trubkám, každý pro 3 trubky, úhrnem tedy 6 trubek; 3 prinzipali (hluboké trompety); 3 kotly; 3 hlasy rohů, obsazené trojmo, tedy 9 rohů; 3 hlasy hobojové, první pro 12, druhý pro 8, třetí pro 4 hoboje, tedy 24 hobojí; 2 hlasy fagotové, první pro 8, druhý pro 4 fagoty, tedy 12 fagotů. — Při provedení 27. dubna 1749 hrálo dechových nástrojů 100.

Händel později upravil Firework Music pro potřebu koncertní, připojiv smyčcový orchestr.

[441]) Je psáno pro 9 rohů rozdělených ve tři hlasy, 24 hobojí (2 hlasy) a 12 fagotů.

[442]) Nebylo by těžké, připojit k němu i jiná podobná díla Händlova a Beethovenova. Neboť existuje již pěkný repertoár lidové klasické hudby pro slavnosti v přírodě. Ale nikdo mu dosud nevěnoval pozornosti.

vojové období jeho myšlenky a instrumentálního slohu jej přivádělo k hudbě pojímané ve velikých masách, pro širé prostory a pro davy posluchačů.

Vždycky v něm byl sklon k lidovosti. Dříve již jsem připomněl ony lidové motivy, jichž mu v paměti utkvělo množství a jimiž jsou oživena jeho oratoria. Jeho umění, neustále obrozované z lidových pramenů, se dožilo v své době úžasné popularnosti; některé arie z oper Ottone, Scipione, Arianna, Berenice i ze zpěvoher jiných se rozšířily a zdomácněly nejen po celé Anglii,[443]) nýbrž i v cizině, ba dokonce i ve Francii, tak nepřístupné cizím vlivům.[444])

Ale nemám na mysli jenom tuto poněkud všední

---

[443]) Gavottová melodie z předehry k Ottonu se hrála všude po Anglii a na všemožné nástroje »od varhan až po komediantskou niněru«. Setkáme se s ní pak ještě na konci XVIII. století v nápěvu jedné francouzské pouliční písně. (Viz Francouzskou antologii aneb vybrané písně, vydané Monnetem roku 1765, sv. I., str. 286.) — Pochodu ze Scipiona a rovněž i z Rinalda se užívalo po půl století k přehlídkám královské gardy. Menuety z předeher k Arianně a k Berenici zůstaly dlouho populární. V anglických románech z oné doby — zejména v Tomu Jonesovi od Fieldinga — vidíme, do jaké míry se Händlova hudba po Anglii rozšířila, proniknuvši až k takovým zemánkům, každého uměleckého chápání naprosto vzdáleným, jako byl pověstný squire Western.

[444]) Paul-Marie Masson mě upozornil, že již v jedné

populárnost, ačkoliv ji nesmíme přezírat: — neboť jen hloupá pýcha a obmezené srdce upírá jakoukoliv uměleckou hodnotu umění, které se líbí prostým lidem; — lidový ráz Händlovy hudby vidím hlavně v tom, že je opravdu myšlena pro všechen lid a ne pro vybranou obec milovníků umění, jak tomu bylo s francouzskou zpěvohrou mezi Lullym a Gluckem. Nikdy se neuchyluje od svrchovaně krásné formy, která nečiní žádných ústupků davu, a při tom vyjadřuje řečí, naráz všem jasnou, city všem srozumitelné.

Tento geniální improvisátor, který po celý život — po půl století tvorby — musil mluvit s jeviště k velikému různorodému posluchačstvu tak, aby ho hned pochopilo, byl jako ti starověcí řečníci, kteří uctívali formu a zároveň měli cit pro přímý

Sbírce písní vážných i pijáckých z roku 1716 (Nár. knih. Vm[7] 549) se vyskytuje Aria del Signor Inden (!), »arie připojená k baletu Galantní Evropa«. — Meslanges de musique latine, françoise et italienne (Směs hudby latinské, francouzské a vlašské) z roku 1728 od Ballarda obsahuje mezi vlašskými ariemi 2 Arie del signor Endel (str. 61). — Všechny arie z Honby na jelena od Séré de Rieux z roku 1734 jsou arie Händlovy, přizpůsobené francouzskému textu. — Článek Michela Breneta: Hudební nakladatelství ve Francii od roku 1653 do 1790 podle rejstříku tiskových povolení (Sammelbände der I. M. G.,

a živý účin. Naše doba pozbyla smyslu pro tento umělecký a lidský typ: typ pravých umělců, kteří mluví k lidu a pro lid, nejenom pro sebe a pro několik svých druhů. Dnes se praví umělci zavírají doma; a ti, co mluví k lidu, jsou obyčejně komedianti. Svobodná Anglie XVIII. věku byla do jisté míry příbuzna s republikou římskou; a výmluvnost takového Händla není nepodobna výmluvnosti slavných řečníků, jejichž umělými a vášnivými souvětími hlaholilo Forum, na němž se tísnila povalečná a vzrušená plebs. Ve vhodnou chvíli uměla tato výmluvnost i splynout s duší národa, jako za dnů jakobitského vpádu, kdy Juda Makkabejský ztělesňoval otčinu. Hned v době, kdy byl po prvé dáván Izrael, velebili někteří posluchači hrdinnou moc této hudby, která

1907) zaznamenává řadu francouzských vydání Händla v letech 1736, 1739, 1749, 1751, 1765. Roku 1736 a 1743 se dávaly na duchovních koncertech některé jeho arie a Concerti grossi. (Brenet: Koncerty ve Francii v době předrevoluční, 1900.) Množství jeho arií upravil Blavet pro flétnu a vydal je ve třech Sbírkách hudebních kousků, menších arií, brunett [druh milostných písní], menuetů atd., upravených pro flétny příčné, housle atd., jež vyšly mezi lety 1740 a 1750. — Händel byl v Paříži tak oblíben, že se tam roku 1739 prodávala i jeho podobizna. (Viz inserát otištěný v Mercuru de France v červnu 1739, sv. II., str. 1384.)

je s to, aby pozdvihla národy a vedla vojska k vítězství.

Touto schopností účinkovat na lid, i tolika jinými stránkami svého genia, řadí se Händel mezi příslušníky mohutného rodu, k němuž náleží Cavalli a Gluck. Ale předstihl je. Samojediný Beethoven se ubíral jeho širokou stopou a pokračoval v cestě, kterou on zahájil.

SEZNAM
HÄNDLOVÝCH SKLADEB

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
	I. OPERY:	
Roč. 13., sv. 55.	1. *Almira*	Hamburk, 1705
„ 13., „ 56.	2. *Rodrigo*	Florencie, 1707
„ 14., „ 57.	3. *Agrippina*	Benátky, 1709-10
„ 31., „ 58.	4. *Rinaldo*	Londýn, 1711
„ 16., „ 59.	5. *Pastor Fido*, 1. zpracování	„ 1712
„ 14., „ 60.	6. *Teseo*	„ 1713
„ 15., „ 61.	7. *Silla*	„ 1714
„ 14., „ 62.	8. *Amadigi*	„ 1715
„ 15., „ 63.	9. *Radamisto*	„ 1720
„ 14., „ 64.	10. *Muzio Scevola*	„ 1721
„ 16., „ 65.	11. *Floridante*	„ 1721
„ 21., „ 66.	12. *Ottone*	„ 1723
„ 15., „ 67.	13. *Flavio*	„ 1723
„ 15., „ 68.	14. *Giulio Cesare*	„ 1724
„ 16., „ 69.	15. *Tamerlano*	„ 1724
„ 16., „ 70.	16. *Rodelinda*	„ 1725
„ 17., „ 71.	17. *Scipione*	„ 1726
„ 17., „ 72.	18. *Alessandro*	„ 1726
„ 17., „ 73.	19. *Admeto*	„ 1727
„ 17., „ 74.	20. *Riccardo I.*	„ 1727
„ 18., „ 75.	21. *Siroe*	„ 1728

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
Roč. 18., sv. 76.	22. *Tolomeo*	Londýn, 1728
„ 19., „ 77.	23. *Lotario*	„ 1729
„ 19., „ 78.	24. *Partenope*	„ 1730
„ 20., „ 79.	25. *Poro*	„ 1731
„ 20., „ 80.	26. *Ezio*	„ 1732
„ 20., „ 81.	27. *Sosarme*	„ 1732
„ 21., „ 82.	28. *Orlando*	„ 1733
„ 21., „ 83.	29. *Arianna*	„ 1734
„ 29., „ 84.	30. *Pastor Fido,* 2. zpracování	„ 1734
„ 21., „ 85.	31. *Ariodante*	„ 1735
„ 9., „ 86.	32. *Alcina*	„ 1735
„ 22., „ 87.	33. *Atalanta*	„ 1736
„ 22., „ 89.	34. *Arminio*	„ 1737
„ 23., „ 88.	35. *Giustino*	„ 1737
„ 23., „ 90.	36. *Berenice*	„ 1737
„ 24., „ 91.	37. *Faramondo*	„ 1738
„ 24., „ 92.	38. *Serse*	„ 1738
„ 25., „ 93.	39. *Imeneo*	„ 1740
„ 25., „ 94.	40. *Deidamia*	„ 1741

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jež vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
	II. ORATORIA:	
Roč. 3., sv. 9.	1. *Passion nach Johannes*	Hamburk, 1704
„ 18., „ 39.	2. *Resurrezione*	Řím, 1708
„ 8., „ 24.	3. *Trionfo del Tempo e del Disinganno*	„ 1708
„ 30., „ 53.	4. *Aci, Galatea e Polifemo*	Neapol, 1709
„ 5., „ 15.	5. *Passion nach Brockes*	Hannover, 1716
„ 22., „ 40.	6. *Esther*, 1. zpracování	Londýn, 1720
„ 1., „ 3.	7. *Acis and Galatea*	„ 1720
„ 22., „ 41.	8. *Esther*, 2. zpracování	„ 1732
„ 10., „ 29.	9. *Deborah*	„ 1733
„ 2., „ 5.	10. *Athalia*	Oxford, 1733
„ 4., „ 12.	11. *Alexanderfest*	Londýn, 1736
„ 5., „ 14.	12. *Saul*	„ 1738-39
„ 6., „ 16.	13. *Israel in Ägypten*	„ 1738-39

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
Roč. 8., sv. 23.	14. *Cäcilienode*	Londýn, 1739
„ 2., „ 6.	15. *Allegro, Pensieroso e Moderato*	„ 1740
„ 31., „ 45.	16. *Messiah* [445]	Dublin, 1742
„ 4., „ 10.	17. *Samson*	Londýn, 1743
„ 3., „ 7.	18. *Semele*	„ 1743
„ 23., „ 42.	19. *Joseph*	„ 1743
„ 7., „ 19.	20. *Belsazar*	„ 1744
„ 2., „ 4.	21. *Herakles*	„ 1744
„ 24., „ 43.	22. *Occasional Oratorio*	„ 1746
„ 8., „ 22.	23. *Judas Maccabäus*	„ 1746
„ 11., „ 33.	24. *Alexander Balus*	„ 1747
„ 6., „ 17.	25. *Joshua*	„ 1747
„ 9., „ 26.	26. *Salomo*	„ 1748
„ 1., „ 1.	27. *Susanna*	„ 1748
„ 3., „ 8.	28. *Theodora*	„ 1749

[445]) Snímek Händlova rukopisu vyšel v 29. a 30. ročníku velkého vydání.

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
Roč. 27., sv. 46b	29. *Alcestes*	Londýn, 1749
„ 4., „ 18.	30. *Choice of Hercules*	„ 1750
„ 26., „ 44.	31. *Jephta* [446])	„ 1751
„ 7., „ 20.	32. *Triumph of Time and Truth* [447])	„ 1757
	III. HUDBA KOSTELNÍ:	
Roč. 13., sv. 38.	1. *Lateinische Kirchenmusik*	Řím, 1707
„ 27., „ 46a	2. *Birthday Ode for Queen Anne*	Londýn, 1713
„ 10., „ 31.	3. *Utrechter Te Deum and Jubilate*	„ 1713

[446]) Snímek vlastnoruční partitury vyšel v 25. ročníku velkého vydání.

[447]) Vydání Händlovské společnosti — podle jejíhož katalogu jsem tyto seznamy přehlédl — obsahuje kromě toho v 54. svazku 18. ročníku dílo *Parnasso in Festa*, o němž je zmínka v poznámkách 231 a 249. (Pozn. překl.)

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
Roč. 11. a 12., sv. 34.—36.	4. *Anthems (Žalmy)*, 3 sv.	Londýn, 1717-49
„ 5., sv. 14.	5. *Coronation Anthems*	„ 1727
„ 4., „ 11.	6. *Funeral Anthem*	„ 1737
„ 8., „ 25.	7. *Dettinger Te Deum*	„ 1743
„ 13., „ 37.	8. *3 Te Deum (in D, B, A)*	

IV. VOKÁLNÍ HUDBA KOMORNÍ:

Roč. 27., sv. 50 až 51.	1. *Italské kantáty (soli con basso)*, 2 sv.	Řím, 1708-09
„ 27., sv. 52a až 52b	2. *Italské kantáty (con stromenti)*, 2 sv.	„ 1708-09
„ 20., sv. 32.	3. *22 italských duet a 2 tria*	Hannover, 1711

Ročník a svazek velkého souboru Händlových skladeb, jejž vydala *Deutsche Händel-Gesellschaft* u Breitkopfa a Härtla v Lipsku	Seznam skladeb uspořádaný podle doby vzniku	Kde a kdy provedeno
	V. HUDBA INSTRUMENTÁLNÍ:	
Roč. 1., sv. 2. a roč. 30., sv. 48.	1. *Skladby klavírní*, 2 svazky	
Roč. 9., sv. 28. a roč. 30., sv. 48.	2. *Koncerty pro varhany*, 2 svazky	
Roč. 19., sv. 27.	3. *Hudba komorní (37 sonát a trií pro housle, flétny nebo hoboje s basem)*	
„ 10., „ 30.	4. *12 Concerti grossi*. Londýn, 1739	
„ 7., „ 21.	5. *Concerti pro orchestr*	
„ 26., „ 47.	6. *Skladby pro velký orchestr (Water Music, Firework Music, Doppelkonzerte atd.)*	

Schoelcherova sbírka v knihovně pařížské konservatoře obsahuje některé opisy Händlových prací podle původních rukopisů, chovaných ve Fitzwilliam Museum v Cambridgi, a také stará vydání Händlových skladeb, jichž Händel-Gesellschaft posud nevydala.

Mezi nimi jsou:

1. Airs françois de G. F. Hendel, 1707-8.

2. German Cantatas.

3. Náčrtky a úryvky arií a sborů, z nichž některé, jak se zdá, jsou části nedokončených oper.

4. Sbírka romancí, balad, vlasteneckých hymen, vydaných jednotlivě za života Händlova.

Nemluvě o velmi bohaté sbírce starých vydání oper, operních a oratorních libret a Varieties on Handel, jež zahrnují hojně brožur, pamfletů, básní a novinových článků, spisů z XVIII. století, vztahujících se k Händlovi. Konečně tam jsou původní vydání skladeb od Stradelly, Uria, Keisra, Bononciniho, Arna, Pepusche, Careye i od jiných komponistů anglických, německých nebo italských, kteří byli Händlovými vzory či soupeři.

Deutsche Händel-Gesellschaft vydala v Dodatcích k velké edici Händlova díla také několik svazků s pracemi hudebníků italských a německých, z nichž Händel těžil v svých skladbách. Je to

1. Magnificat, připisované Erbovi.
2. Te Deum, připisované Uriovi.
3. Serenata od Stradelly.
4. Duetti od Clariho.
5. Componimenti Musicali od G. Muffata.
6. Octavia od Reinharda Keisra.

SEZNAM
HÄNDLOVSKÉ LITERATURY

Friedrich Chrysander. G. F. Händel, 3 sv., 1858—1867, Lipsko.[448])

(Jméno Chrysandrovo se musí spojovat se jménem Händlovým, neboť mu zasvětil celý svůj život. On založil s Gervinem roku 1856 Deutsche Händel-Gesellschaft a samojediný obstaral skoro celé souborné vydání Händlových skladeb ve 100 svazků. Jeho životopis Händlův je pomníkem vědy a lásky, podobně jako J. S. Bach od Philippa Spitty a Mozart od Otty Jahna. Dílo zůstalo bohužel nedokončeno; uvázlo u roku 1740. Má je dovést ke konci Max Seiffert.)

Schoelcher. The life of Handel, 1857.

(Cena prací Schoelcherových, starších než jsou práce Chrysandrovy, tkví spíše v sebraných dokladech než ve zpracování. Jak jsem již řekl, vzácná sbírka těch dokladů byla odkázána pařížské konservatoři.)

Hermann Kretzschmar. Georg Friedrich Händel (vyšlo ve Walderseeově Sammlung musikalischer Vorträge).

Fritz Volbach. Georg Friedrich Händel. (Sbírka: Harmonie, 1898, Berlín.)

(Tyto dva poslední spisy jsou výtečné stručné přehledy Händlova života a díla.)

J. A. Fuller Maitland. The Age of Bach and Handel (4. sv. The Oxford History of Music), 1902, Oxford.

---

[448]) Nové vydání vyšlo roku 1919. (Pozn. překl.)

R. A. Streatfeild. Handel, 1909, Londýn.

(Tato kniha jest v Anglii jedna z prvních, jež vyprošťují Händlovu podobu z falešně příkladné a umravňující představy, pod kterou úpěl skladatel Mesiáše. Ukazuje bohatství a volnost Händlova díla a v některých věcech opravuje veliké životopisy německé.)

Ademollo. G. F. Haendel in Italia.

Sedley Taylor. The Indebtedness of Handel to works by other composers, 1906, Cambridge.

P. Robinson. Handel and his Orbit, 1908, Londýn.

(Tyto dva poslední svazky jsou věnovány otázce Händlových plagiátů.)

F. Volbach. Die Praxis der Händel-Aufführung, 1889, disertace.

(O Händlově orchestru.)

Hugo Goldschmidt. Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 1907.

(O zpěvním provádění Händlových skladeb a zvláště o problému zpěvních ozdob. — Tento problém byl hojně přetřásán — zejména v diskusi se Seiffertem — ve zprávách Mezinárodní hudební společnosti.)

Weitzmann. Geschichte der Klaviermusik, d. I., 1899 (pokračování a doplňky obstarali Seiffert a Fleischer).

(O Händlově díle klavírním.)

Ernst David. Händel, 1884.

Camille Bellaigue. Les Époques de la Musique, d. I., 1909.[449])

Čtenáře, kteří by chtěli sáhnout k pramenům Händlova životopisu, odkazuji k těmto nejzajímavějším dílům, psaným Händlovými vrstevníky:

Johann Mattheson. Händel (v Ehrenpforte, 1740).

Mainwaring. Memoirs of the life of the late G. F. Handel, 1760. (Do němčiny přeložil a poznámkami opatřil Mattheson, 1761, do francouzštiny Arnaud a Suard, 1778.)

Burney. Commemoration of Handel, 1785.

Hawkins. General History of Music, 1788.

W. Coxe. Anecdotes of G. F. Handel and Smith, 1799.

---

[449]) Händlovské práce, vyšlé po vydání knihy Rollandovy (viz Hugo Riemanns Musik-Lexikon, 1922): H. Davey: H. (1912); M. Brenet: H. (1913, »Musiciens célèbres«, Paříž); W. J. Lawrence: Handeliana; the Dublin Charitable Musical Society (»Mus. Antiquary«, 1912); H. Abert: H. als Dramatiker (Gotinky, 1921). (Pozn. překl.)

OBSAH

OPRAVY

V pozn. 114 má být M a r c h e (zkratka za M a r c h e-s e) místo M a r c h e.

V pozn. 200 má být a m o e místo a m o e.



ROMAIN ROLLAND

HÄNDEL

PŘELOŽIL STANISLAV HANUŠ

Kniha tato vyšla na podzim roku 1927 jako VII. svazek KNIHOVNY SVĚT, kterou vydává Vydavatelstvo DRUŽSTEVNÍ PRÁCE v Praze, zapsané společenstvo s ručením obmezeným, za redakce *Dra SILV. HIPPMANNA.* Obálka *F. KYSELY.* Tisk *GRAFIE, DĚLNICKÉ KNIHTISKÁRNY* v Praze. Sázeno nordickým garmondem. Šedesátádevátá publikace Družstevní práce. 1—1100.

brožované – rozřezáno

27.4.1997